



MANUEL HIDALGO

**EL BANQUETE
DE LOS GENIOS**

UN HOMENAJE A
LUIS BUÑUEL

Lectulandia

Una historia excepcional. La historia de un banquete. Noviembre de 1972. Luis Buñuel estaba en Los Ángeles. (EE. UU.). George Cukor invitó a comer al aragonés. Nadie le dijo quiénes estarían. Acudieron Mulligan, Wyler, Wise, Carrière, Silberman, Wilder, Stevens, Hitchcock y Mamoulian. Fritz Lang no pudo asistir. John Ford se marchó antes de la fotografía. Se considera que nunca antes ni después una foto ha agrupado a tantos genios del séptimo arte.

Lectulandia

Manuel Hidalgo

El banquete de los genios

Un homenaje a Luis Buñuel

ePub r1.0

Titivillus 22.06.15

Manuel Hidalgo, 2014

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

© 1978, Marv Newton / MPTV



UNA FOTO DE FAMILIA

En noviembre de 1972, Luis Buñuel se encontraba en Los Ángeles. *El discreto encanto de la burguesía* se proyectaba en el Filmex, el festival internacional de cine de la ciudad californiana. George Cukor invitó a comer al cineasta español en su gran mansión en las colinas de Hollywood. A Luis Buñuel no le fue revelada la identidad del resto de los invitados. Una fotografía de familia inmortalizó la reunión. A la comida acudieron Robert Mulligan, William Wyler, el anfitrión George Cukor, Robert Wise, Jean-Claude Carrière, Serge Silberman (de pie, de izquierda a derecha de la imagen), además de Billy Wilder, George Stevens, Alfred Hitchcock y Rouben Mamoulian (sentados, flanqueando a Luis Buñuel en la fotografía). Fritz Lang no pudo asistir por su delicado estado de salud. John Ford tuvo que marcharse por el mismo motivo antes de que se tomara la imagen del grupo. Se considera que nunca antes ni después una fotografía ha mostrado reunidos a tantos genios del cine.

© 1960, Universal / Getty Images



George Cukor reprodujo el jardín y la piscina de su mansión, donde agasajó a Luis Buñuel, como decorado de la última e inacabada película de Marilyn Monroe, *Something's got to give* (1962).

EL ESCENARIO: UNA CASA DE LEYENDA

Precedido por su fama como director de comedias teatrales en Broadway, George Cukor llegó a Hollywood, contratado por la Paramount, en 1929, cuando frisaba los treinta años de edad. Al principio se alojó en hoteles y compartió con amigos pequeñas viviendas.

Hombre de gusto exquisito, amante del confort y de la buena vida, Cukor, en cuanto vio consolidada su posición profesional y económica, y tras firmar un nuevo contrato con la RKO, decidió adquirir la que sería la mansión más célebre de Hollywood durante cinco décadas.

Por diez mil dólares, George Cukor compró en 1932 una finca de dos hectáreas y media en el 9166 de Cordell Drive, en Beverly Hills. La propiedad, rodeada de un muro de piedra de seis metros de altura coronado por mampostería, estaba situada en una calle estrecha, serpenteante y empinada, al norte de Sunset Boulevard y al sur de Mullholland Drive, muy cerca de donde han tenido —¿tienen?— sus casas estrellas de cine como Richard Gere y Winona Ryder.

Tres años después de su adquisición, el arquitecto James Dolena remodeló por completo la casa principal para darle el aire mediterráneo de una villa italiana con toques de estilo Regencia. La vivienda disponía de dos plantas: en la principal había un salón, un comedor, una biblioteca y una estancia en forma ovalada; en total, siete habitaciones. El dormitorio del director estaba encima de las habitaciones habilitadas para los huéspedes. Junto a la cocina, se localizaban los aposentos del servicio. Por entonces, Cukor disponía de una secretaria —que no vivía en la casa—, un cocinero, un mayordomo y varios criados.

Los interiores fueron decorados por William Haines, un actor del cine mudo, miembro del círculo íntimo de Cukor. Haines se vio forzado a abandonar su carrera como intérprete al hacerse pública su relación con Jimmy Shields, su compañero sentimental durante toda su vida. Acusado de homosexual, Haines —amante efímero de Clark Gable— se vio envuelto en varios incidentes policiales. En compañía de Shields, se dedicó a la decoración de interiores con gran predicamento y estrellas como Gloria Swanson, Joan Crawford y Carole Lombard fueron clientas suyas.

La finca de Cukor disponía de patios, terrazas, fuentes y estatuas de mármol procedentes de Grecia e Italia en los jardines, donde crecían camelias, adelfas y otras flores perfumantes. Esos jardines fueron diseñados por Lucille Council y Florence Yoch, que eran socias y vivían juntas. La segunda fue asesora del diseño de la mansión de Tara en *Lo que el viento se llevó* (1939) y creó el paisajismo de la gran casa de su productor, el magnate David O. Selznick, que produjo varias películas de

Cukor, en los años treinta, para la RKO, y también de Alfred Hitchcock.

Una magnífica piscina, azulísima, dotada de vestuarios anexos, con agua climatizada e iluminación nocturna, vio bañarse desnudas a divas como Tallulah Bankhead y Greta Garbo. En la finca había tres pequeñas casitas, que Cukor alquilaba individualmente o cedía a sus amigos para que descansaran allí o se hurtaran a las miradas indiscretas. Katharine Hepburn, gran confidente del director, y Spencer Tracy vivieron en ellas sus amores prohibidos.

A lo largo de los años, George Cukor acumuló una impresionante colección de obras de arte. Cuadros y dibujos de Matisse, Braque, Renoir, Dalí, Toulouse-Lautrec, Goya, Picasso, Rouault y Juan Gris colgaban de las paredes. Un sobrio y espacioso dormitorio de invitados —una gran cama, una turca, un sillón, un escritorio, una chimenea— deparaba a sus ocupantes el placer de contemplar obras de John Piper, Max Kaminski y Édouard Vuillard. También había esculturas (de Auguste Rodin y Henry Moore, en el jardín) y una gran cantidad de muebles y otros objetos artísticos de valor, que Cukor conseguía en refinadas tiendas de anticuarios.

A juicio de algunos, la casa estaba recargada de objetos, no pocos —corales, bronce, samovares, nubios portalámparas— lindantes por su naturaleza o por su acumulación con un gusto *kitsch* o añejo, que conferían a las habitaciones la llamativa atmósfera de un abigarrado decorado rococó, tan lujoso en apariencia como falta de pálpito de vida real.

La casa de George Cukor atrajo desde siempre la atención de periódicos y revistas ilustradas y fue fotografiada por publicaciones especializadas tan prestigiosas como *Architectural Digest* y *House and Garden*.

En las escaleras y sobre las paredes pintadas de amarillo, Cukor exhibía un extenso mural integrado por docenas de fotografías de distintos tamaños, enmarcadas y dedicadas por sus amigos del cine. Allí estaban los rostros y las rúbricas de Vivien Leigh, Laurence Olivier, John Barrymore, Judy Garland, Audrey Hepburn, Norma Shearer, James Mason, Rex Harrison y todos los ya citados. Y muchos más. Un elenco deslumbrante completado por una fotografía autografiada del presidente John Fitzgerald Kennedy.

La bien provista biblioteca de Cukor contaba con primeras ediciones dedicadas de libros escritos por Aldous Huxley, Theodore Dreiser, Francis Scott Fitzgerald, Thomas Mann, Sinclair Lewis, William Somerset Maugham, Tennessee Williams y Noel Coward, todos ellos amigos personales del cineasta, invitados a sus veladas y algunos de ellos huéspedes temporales en la casa, a veces para trabajar en sus manuscritos sin ser molestados. Somerset Maugham escribió allí una adaptación para la pantalla de su novela *El filo de la navaja*. Los libros estaban sellados con un *ex libris* diseñado en exclusiva para Cukor, a partir de un dibujo de su casa, por Paul Landacre, uno de los mejores grabadores estadounidenses del siglo xx.

Como dijo Joseph L. Mankiewicz, en el 9166 de Cordell Drive se reunía «la flor y nata» de Hollywood y de más allá en fiestas y comidas en las que George Cukor era,

en palabras del director de *Eva al desnudo* (1950), «la reina del gallinero».

Cukor gozaba al frente de distinguidas selecciones de invitados —no más de ocho, generalmente—, reunidos para almorzar el domingo temprano. Por allí fue pasando buena parte de la élite de Hollywood, que se sentía doblemente élite por participar en esos almuerzos no muy ostentosos y sin apenas bebida —Cukor no era aficionado al alcohol—, en los que, de pronto, junto a la Garbo o Mae West, podía aparecer el pianista Arthur Rubinstein.

Pero Cukor, en guateques más discretos todavía, convocaba también los domingos, al caer la tarde, en torno a un bufé y al borde de la piscina, a sus amigos gays junto a jóvenes extras, figurantes, actorcillos, modelos de revistas pornográficas o, directamente, chaperos de mayor o menor tronío. Los invitados del mediodía ya se habían ido y el servicio tenía la jornada libre.

Cukor, muy educado y siempre reprimido ante testigos, detestaba la procacidad y los modos promiscuos a la vista. El concepto de orgía, pues, resulta excesivo para calificar estas reuniones, pero se da por seguro que los participantes se expansionaban y se procuraban mesuradas zalamerías entre ellos, establecían contactos, se retiraban en compañía o, incluso, se alejaban del grupo para compartir intimidad en los apetecibles rincones de la propiedad.

Esas fiestas servían también para que el mismo Cukor eligiera los objetos de su deseo entre los jóvenes que acudían a ellas. La homosexualidad estaba hipócritamente repudiada en Hollywood y, aunque la de Cukor era de dominio público —si bien algunas personas la desconocían—, el director no deseaba arriesgarse a ser visto a la caza en bares o gimnasios de ambiente.

A finales de los años cuarenta, a Cukor le salió un competidor en esta clase de fiestas privadas. Su amigo Cole Porter, el gran compositor, organizaba reuniones semejantes, y surgió una rivalidad entre ambos y sus respectivos poderes de convocatoria.

La casa fue minuciosamente fotografiada y reproducida en estudio como decorado para *Something's got to give*. George Cukor comenzó a dirigir la película para la Fox en la primavera de 1962, con Marilyn Monroe como protagonista. La actriz ya había estado a las órdenes de Cukor, dos años antes, en *El multimillonario*, donde compartió cartel y cama con Yves Montand.

El 23 de abril, primer día de rodaje, la Monroe no acudió al set: llamó y dijo que tenía una infección. Un médico confirmó su enfermedad y propuso aplazar un mes la filmación. Cukor se negó y rehízo el plan de rodaje. Marilyn siguió faltando al plató, un día sí y otro no, durante el siguiente mes. El 29 de mayo, con permiso del productor, voló a Nueva York para cantar el *Happy birthday to you*, en el Madison Square Garden, a su amante, el presidente Kennedy. A su regreso, filmó una escena en la piscina en la que aparecía desnuda, aunque para algunas tomas utilizó un bikini de color carne; existen fotografías de ello. El 1 de junio, día de su trigésimo sexto cumpleaños, Cukor le negó el permiso para apagar con sus compañeros las velas de

una tarta antes de terminar la jornada de trabajo. Marilyn siguió faltando al rodaje alegando dolencias varias y, cuando acudía, no se sabía su papel. Finalmente, el estudio decidió despedir a Marilyn, con el apoyo de Cukor. Lee Remick fue contratada para sustituirla, visitó el plató y se fotografió con el director para los publicistas. Pero Dean Martin, coprotagonista de la película, se negó a continuar sin Marilyn. La Monroe fue readmitida e incluso logró un aumento de sueldo; todavía más: exigió que George Cukor fuera despedido y relevado por Jean Negulesco. El rodaje se reanuda en octubre. Marilyn Monroe apareció muerta en su domicilio el 5 de agosto de 1962. La película nunca se terminó. Amplios fragmentos del material filmado y restaurado se han podido ver en al menos tres documentales.

Con licencia literaria, desde luego, tal vez pueda decirse que Marilyn Monroe se ahogó en la piscina (reproducida) de la casa de George Cukor. En esa piscina que Luis Buñuel pudo ver, diez años después, un día de noviembre de 1972, en su visita al 9166 de Cordell Drive.

Luis Buñuel tuvo delante de él a Marilyn Monroe, en México, durante el rodaje de *El ángel exterminador* (1962), en los estudios Churubusco, y, según él, no la reconoció. Sin embargo, Silvia Pinal cuenta en el documental *El último guión* (Gaizka Urresti y Javier Espada, 2008) que Buñuel y Gabriel Figueroa, su operador —que ya conocía a Marilyn—, «enloquecieron» y se hicieron una fotografía con ella. Faltaban muy pocos meses para la muerte de la actriz.



Durante la comida, Alfred Hitchcock mostró a Buñuel su admiración por *Tristana* (1970) y por Catherine Deneuve (en la imagen), fascinado por la pierna amputada del personaje galdosiano.

LA COMIDA: EL MENÚ DE LOS MAESTROS

El Festival Internacional de Cine de Los Ángeles (Filmex) celebró su primera edición en 1971. Con el apoyo de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, el American Film Institute y la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), entre otras entidades, el certamen pretendía reconocer la tarea de cineastas de todo el mundo. George Cukor fue uno de sus más activos impulsores.

La segunda edición del Filmex tuvo lugar entre el 9 y el 19 de noviembre de 1972. El 7 de noviembre, el republicano Richard Nixon había sido elegido para su segundo mandato presidencial, pero los Estados Unidos estaban ya agitados por la irrupción del «caso Watergate». El espionaje a los demócratas en su sede del hotel del mismo nombre, descubierto e investigado por los periodistas Carl Bernstein y Bob Woodward del *Washington Post*, le costaría al reelegido presidente su dimisión en agosto de 1974.

El mundo se recuperaba, mientras el terrorismo seguía muy activo en distintos lugares del planeta, del asesinato, el 4 de septiembre, durante los Juegos Olímpicos de Múnich, de once deportistas israelíes a manos de la violenta organización árabe Septiembre Negro.

En el Teatro Chino de Grauman, el Filmex abrió su segunda edición con la proyección de *El joven Winston* (1972), del británico Richard Attenborough. En los días siguientes, el festival incluyó en su programación un maratón de veinticuatro horas de películas de Billy Wilder y un homenaje a la actriz Mirna Loy. La película elegida para la clausura, que tuvo lugar el día 19, fue *El discreto encanto de la burguesía*. Luis Buñuel acudió a la gala.

Muchos años después, en 1999, refundado el festival bajo el nombre de AFI FEST, Pedro Almodóvar tendría el idéntico privilegio de cerrar el certamen con *Todo sobre mi madre* y obtener un efecto similar: el Oscar de Hollywood a la mejor película en lengua no inglesa.

En *Mon dernier soupir*, la primera edición de sus memorias, redactadas por Jean-Claude Carrière y publicadas por Robert Laffont a principios de 1982 en París y, obviamente, en francés, Buñuel utiliza 55 líneas, distribuidas en dos páginas —la 240 y la 241— para contar la comida en casa de Cukor.

Pueden parecer pocas líneas, pero, probablemente, es el hecho de su vida, entre los sucedidos y acotados en un espacio y un tiempo muy concretos y limitados, sobre el que más se extiende Buñuel en sus memorias.

En ningún momento, Buñuel dice que el almuerzo en el 9166 de Cordell Drive revistiera el carácter de un homenaje a su persona y a su obra. Con posterioridad, se

ha hablado mucho de «homenaje», extrapolando o interpretando el sentido último, implícito, de lo que fue un acto de cortesía amistosa —fruto, eso sí, de la admiración y del reconocimiento—, desprovisto de otros rituales y liturgias que no fueran los propios de una reunión privada de amigos en torno a una mesa y a un invitado ilustre y estimado. No obstante, dice Buñuel: «Se celebraba en mi honor una extraña reunión de fantasmas que nunca se habían encontrado así reunidos y que hablaban todos de los *good old days*, de los buenos tiempos».

«En mi honor», tenía razón; *good old days*, la nostalgia del pasado; fantasmas: José Bergamín, gran amigo de Buñuel, se llamaba a sí mismo fantasma. En 1974, dos años después de este almuerzo, Buñuel dirigía *El fantasma de la libertad*, película en la que José Bergamín es fusilado por las tropas napoleónicas, junto a otros amigos — el doctor José Luis Barros y el productor Serge Silberman— y el propio director, mientras gritan, el 3 de mayo de 1808, frente al goyesco pelotón de invasores franceses, «¡Vivan las “caenas”!».

Buñuel llegó a Los Ángeles el 15 de noviembre y se hospedó en el lujoso Beverly Wilshire Hotel, rechazando una propuesta de su amigo José Rubia Barcia —con quien comió el primer día de su estancia— para alojarse en su casa.

Pese a las experiencias vividas en el pasado, Buñuel dice en sus memorias que «volvió a encontrar con placer las tranquilas avenidas de Beverly Hills, la impresión de orden y seguridad, la amabilidad americana». Buñuel hablando de orden y seguridad, es curioso.

Explica el director que un día recibió una invitación para comer en el domicilio de George Cukor, a quien no conocía. La invitación le pareció «extraordinaria» por ese motivo. Cukor la extendía también a Serge Silberman y a Jean-Claude Carrière —productor y guionista, respectivamente, de *El discreto encanto de la burguesía*—, e igualmente a Rafael Buñuel, el menor de los dos hijos del cineasta, dramaturgo y artista plástico residente en Los Ángeles. Cukor le anunció que acudirían también «varios amigos». Así, sin más.

Buñuel cuenta que él y sus tres acompañantes fueron los primeros en llegar a la casa de Cukor, quien les recibió calurosamente. Califica la casa de «magnífica mansión», y no da ninguna información más sobre ella, salvo que, después del aperitivo, el almuerzo se sirvió «en la penumbra de un amplio comedor iluminado con candelabros».

Con perceptible delectación en el subtexto, apuntando hacia la gigantesca personalidad de los dos siguientes invitados en llegar y a la orgullosa satisfacción que su inesperada presencia le deparó, Buñuel consigna la aparición, primero, de John Ford y, a continuación, de Alfred Hitchcock. No conocía personalmente a ninguno de los dos.

Sorpresa es también lo que Buñuel dice haber sentido cuando John Ford fue a sentarse a su lado en un sofá y le manifestó su alegría por su retorno a Hollywood. «Creía que ignoraba mi existencia», dice Buñuel respecto a Ford, a quien describe

como «un viejo espectro vacilante, con un parche en el ojo». ¿En qué ojo?

Buñuel asegura —los entrecomillados corresponden literalmente a sus memorias, según la traducción española de Ana María de la Fuente, *Mi último suspiro*— que Ford llegó a la casa de Cukor «medio llevado por una especie de esclavo negro provisto de poderosos músculos».

John Ford tenía entonces 78 años, estaba carcomido por un cáncer y, como consigna Buñuel, «habría de morir pocos meses después». Exactamente, el 31 de agosto de 1973.

Buñuel se permite una humorada, muy de su estilo, al calificar al asistente de Ford como «una especie de esclavo negro». Dejando aparte que esa expresión sea hoy políticamente incorrecta, Buñuel tal vez quisiera, al emplearla, ser un poco malicioso con John Ford, cuyas ideas católicas y conservadoras conocía bien.

Buñuel no tuvo en cuenta que el director de westerns había realizado *El sargento negro* (1960), uno de los primeros alegatos de Hollywood en favor de las personas de color. La película estaba interpretada por el actor negro Woody Strode, uno de los amigos más íntimos y fieles de Ford hasta sus últimos días.

A Buñuel, tantas veces infantil, probablemente le haría gracia esa traviesa expresión, «una especie de esclavo negro». En realidad, se trataba del chófer de John Ford.

John Ford le estaba comentando a Buñuel que, contra toda probabilidad, preparaba el rodaje de «*a big western*», cuando el aragonés escuchó «el arrastrarse de unos pasos sobre el parquet». Era Alfred Hitchcock, quien, «rechoncho y sonrosado», se dirigía hacia él con los brazos extendidos.

Hitchcock se sentó a su lado —al otro del que ocupaba Ford, sería— y, más tarde, «exigió» estar a su izquierda durante la comida. Buñuel cuenta que, con un brazo sobre sus hombros, medio volcado sobre él, Hitchcock no paraba de hablar de su bodega y de su dieta —«comía muy poco»— y, sobre todo, de la pierna cortada —y la consiguiente extremidad ortopédica— de Catherine Deneuve en *Tristana* (1970).

A continuación, en sus memorias, Buñuel despacha, mediante una mera enumeración y de una tacada, al resto de los comensales en este orden: William Wyler, Billy Wilder, George Stevens, Rouben Mamoulian, Robert Wise y, «un director mucho más joven», Robert Mulligan.

Más tarde, en su relato del almuerzo, Buñuel menciona solamente seis películas de todos ellos —nueve grandes cineastas de amplias filmografías— y únicamente vuelve a citar a George Stevens —autor de un brindis— y a John Ford.

A Buñuel le impresionó la salida de la reunión, antes de la fotografía de familia, de John Ford. «Su esclavo negro había ido a buscarlo en medio de la comida. Nos dijo débilmente adiós y se marchó para no volver a vernos más, tropezando con las mesas».

John Ford, tropezando con las mesas.

Este recuerdo de Buñuel —o la redacción de Carrière— no obedecen exactamente

a la realidad de lo ocurrido. Hay versiones distintas. En matices, desde luego.

En 1994, Jean-Claude Carrière publicó en inglés y en Nueva York *The secret language of films*, un conjunto de reflexiones sobre el cine y su experiencia, editado en castellano por Paidós, en 1997, con el título de *La película que no se ve*.

En este libro, Carrière dedica unas páginas a Buñuel y vuelve a contar el almuerzo en casa de Cukor. El texto es muy parecido al de las memorias, pero aporta algún detalle más.

Dice Carrière que Hitchcock le habló a Buñuel no solo de *Tristana*, sino también de *El discreto encanto de la burguesía*. Y añade que, meses atrás, en un programa de televisión, le habían preguntado al director inglés por los cineastas que más admiraba, a lo que respondió: «Aparte de mí, Buñuel».

Dice Carrière que Hitchcock le hizo a Buñuel varios comentarios sobre sus «magníficos vinos», pero que «por desgracia, no podía beber, lo cual Buñuel lamentó de manera sincera. Y solo comió un pescado hervido, que Cukor hizo cocinar especialmente para él».

Añade Carrière que, además de hablar de los «*good old days*», la conversación se amplió hacia el sistema de producción estadounidense, la «estupidez» de las «*major companies*» y la «esclavitud» del «*star system*».

Estos temas, como es obvio —fueran tratados con nostalgia, resquemor, chanzas o tono crítico, como se sugiere—, concernían directamente al pasado y a las carreras de los grandes cineastas que rodeaban a Buñuel, un director que, por el desarrollo de su carrera en México, Francia o —brevemente— España, no había tenido una experiencia ni intensa ni constante en esos campos. Aunque alguna sí que había tenido.

En abril de 2011, Jean-Claude Carrière publicó, en la editorial parisina Odile Jacob, *Le réveil de Buñuel*, título que en castellano podría traducirse como *El despertar de Buñuel*. Hoy sigue permaneciendo inédito en España. Es un libro hermoso, añorante, escrito desde el cariño y la ternura. Es también triste y sombrío: la muerte.

En *Mi último suspiro*, Buñuel decía que, pese a su odio a la información proliferante, le gustaría salir de su tumba cada diez años, comprar varios periódicos en un quiosco, regresar al cementerio, leer sobre «los desastres del mundo» y, «satisfecho», volver a dormir a su tumba.

Carrière construye su libro a partir de este deseo de Buñuel. El autor compra la prensa, despierta a Buñuel en su imaginaria tumba y ambos charlan y charlan sobre la actualidad y el pasado, lo que incluye la vida y las películas del director español.

Y aquí vuelve a aparecer la comida —«una reunión mitológica», dice Carrière— en casa de George Cukor, con detalles idénticos y alguna novedad.

Por lo pronto, Carrière dice que fue él quien recibió la llamada de Cukor, al que conocía, para que transmitiera su invitación a Buñuel. Es una pequeña variable, no muy relevante, si bien el relato de Carrière le confiere cierto protagonismo. No será el

único matiz en esa línea.

Llega Ford, apretón de manos, «*how are you?*». A los cuatro minutos, llega Hitchcock: «*Buñuel, I'm so delighted to meet you*». Después, van llegando los demás. Dos pequeñas referencias: William Wyler hablaba francés; Rouben Mamoulian era entonces presidente del Directors Guild of América, una especie de sindicato de los directores de cine y televisión estadounidenses. El dato es erróneo: el presidente del Directors Guild era Robert Wise —y lo fue hasta 1975—, lo que probablemente explica su presencia en la comida.

Y, a continuación, Carrière desvela un fragmento de la conversación entre Hitchcock y Buñuel a propósito de *Tristana*. Como muy bien dice el escritor francés, es una lección de cine en un párrafo. Hitchcock se dirige a Buñuel, y esta sería la traducción: «Cuando ella toca el piano y tú haces una lenta panorámica hacia abajo (Hitchcock hace un gesto con las dos manos), descubrimos que Tristana no tiene más que una pierna. Entonces tú subes lentamente hacia ella (Hitchcock sigue moviendo sus manos), sin cortar, sin cambiar de plano, *well*, cuando nos volvemos a encontrar con su rostro, ella ya no es la misma mujer».

Aclara Carrière que era él quien traducía a Buñuel las palabras de Hitchcock, pues el director español «si bien hablaba inglés, lo entendía mal». Este apunte de Carrière sobre su papel de traductor permite suponer que, durante la reunión, la charla entre Buñuel y sus interlocutores distó de ser fluida. Sin olvidar que el director español tenía problemas de audición, y no era el único en aquella reunión: Wyler también tenía graves dificultades en su oído derecho. Ford y Hitchcock tampoco tenían un oído fino, si bien algunos testimonios hablan de que su sordera era ocasional e interesada, esto es, sobrevenida cuando no querían darse por enterados de preguntas o comentarios que les desagradaban.

Y ahora dice Carrière que Hitchcock, en vez de «rechoncho y sonrosado» —como se le describe en las memorias buñuelianas—, estaba «adelgazado, con la cara pálida». Y añade, como una aportación complementaria: «No comía más que verdura cocida y pescado blanco. Se habían terminado los tiempos en que se hacía traer su comida habitual de París, cada día, por avión. Seguía con los ojos el vaso de Chablis que Luis se llevaba a sus labios, como si adivinara el aroma y los efectos. Como si Buñuel bebiera por él».

Cukor no disponía, pues, de vinos españoles. O, tal vez, juzgó más adecuado para Buñuel ofrecerle un vino de origen francés, el Chablis, de Borgoña, blanco y seco, de uva Chardonnay, que también se cultiva en California.

Y algo más (y nuevo) sobre John Ford. Escribe Carrière, siempre en *Le réveil de Buñuel*, que cuando el anciano director se retiró, y viéndole marchar, «Luis se inclinó hacia mí y me dijo en español: “Este se nos va”». Carrière aclara a sus lectores franceses que, en castellano, ese «nos» viene a querer decir que Ford era uno de los nuestros, que «es una parte de nosotros la que se va».

El comedor de la casa, con vistas al jardín, tenía unas largas cortinas de

terciopelo. Su teatral decoración congregaba objetos de estilo veneciano, victoriano y neoclásico. Sobre una elegante y ligera mesa Sheraton, flanqueada por butacas tapizadas en un color casi rojo, pendía una araña con numerosos brazos de luz.

Conociendo las costumbres de Cukor, cabe pensar que el almuerzo comenzó hacia las doce del mediodía y terminó no mucho después de la tres de la tarde. Llovía.

Luis Buñuel escribirá, diez años después, en sus memorias: «Detesto mortalmente los banquetes».



La modesta casa de Luis Buñuel en la capital mexicana, construida en 1952, era un síntoma de las diferencias que le separaban de los afortunados directores reunidos en la residencia de George Cukor.

RADIOGRAFÍA DE LOS COMENSALES

Y en la comida hubo varios brindis. Buñuel evoca en sus memorias solo el de George Stevens. El director de *Raíces profundas* (1953) levantó su copa y —en palabras más extensas de Carrière, en *Le réveil de Buñuel*— dijo: «A pesar de nuestras diferencias de lengua, de origen, de opiniones, de estilo y de gustos, bebo por lo que nos reúne aquí».

El cine —es de suponer—, el amor al cine y a las películas. A su común oficio de cineastas.

Carrière tradujo las palabras de Stevens a Buñuel, y este levantó su vaso y dijo: «Bebo, pero me quedan dudas».

¿Dudas?, ¿qué dudas?, ¿por qué dudas? Buñuel lo aclara tenuemente en sus memorias al reconocerse «receloso de la solidaridad cultural, con la que siempre se cuenta demasiado».

Al expresar sus dudas, no parece que Buñuel malograra la calidez y empatía que acompañaban al amistoso brindis, pero puede que, al menos durante un instante, sus reservas sorprendieran —¿enfriaran?— a los reunidos «en su honor».

Por su leve explicación, sabemos que Buñuel no creía —«receloso»— en la solidaridad cultural. Sobre todo, en la falsa. Cada artista —cabe deducir— va a lo suyo, hace lo que quiere y lo que puede sin atender a los demás.

Pero, más en concreto, ¿tenía dudas Buñuel de la solidaridad real, de la comunidad de intereses, entre los propios asistentes al almuerzo? ¿Qué diferencias les separaban?, ¿qué parecidos les unían?

Robert Mulligan era, en efecto, el más joven de todos ellos —47 años—, hasta el punto de pertenecer a otra generación y haber vivido, por tanto, otra época del cine y de los estudios de Hollywood. Cuando Mulligan rodó su primera película, *El precio del éxito* (1957), todos los demás estaban en la madurez avanzada de sus carreras.

A Mulligan le seguía en «juventud» Robert Wise —nacido en 1914—, y después venían Billy Wilder (1906) y George Stevens (1904). Todos los demás eran ya septuagenarios. Fritz Lang, que no acudió a la comida por estar indispuesto y a quien Buñuel visitó en su domicilio al día siguiente, superaba los 80 años de edad.

Por la calidad de su obra y por su edad, eran «el Estado Mayor del Olimpo», como diría Carrière. Un impresionante senado de veteranía y maestría.

Excepto Mulligan, Cukor, Wise y Mamoulian —este último porque no quiso aceptar una oferta—, los demás habían hecho su aprendizaje, en diversos cometidos, durante el cine mudo. Y mucho más que eso. Varios —Buñuel, Ford, Hitchcock, Lang, Wyler— habían dirigido películas o firmado obras maestras durante el silencio

del cine. Se puede decir, pues, siempre con la excepción de Mulligan, que todos conocían el cine desde la edad antigua de las películas (tan moderna en no pocos aspectos).

Salvo Mamoulian y Lang, todos estaban o se sentían activos. Wyler y Stevens habían dirigido una película dos años antes y, aunque resultó ser la última para ambos, no estaba escrito que fuera a serlo. El mismo Ford, indomable, fantaseaba o bromeaba con su continuidad en el western y había dirigido *Siete mujeres* seis años antes. El resto —varios, con películas de estreno esa misma temporada— prolongó sus carreras más allá de 1972. Buñuel llevaba, eso sí, años y años diciendo que la última película que había rodado iba a ser, en verdad, la última.

Mulligan, Stevens, Ford, Wise y Cukor habían nacido en Estados Unidos. Los padres de Cukor eran, no obstante, inmigrantes húngaros, e irlandeses los de Ford. El resto de los reunidos eran europeos de nacimiento y habían emigrado a Norteamérica por motivos económicos, profesionales o, en varios casos, políticos. Había allí, pues, una buena muestra de la entraña y de la esencia de Hollywood, que, desde el principio, creció y desarrolló su marca con la aportación decisiva —como recalcó François Truffaut— de talentos europeos.

Lang y Wilder habían huido del nazismo. Mamoulian, georgiano, había abandonado la URSS muy pocos años después de la Revolución soviética. Buñuel no regresó a España desde Estados Unidos, donde estaba, tras el triunfo de las tropas franquistas en 1939.

Había, por tanto, entre los comensales una extendida experiencia de abrirse camino y trabajar en un país ajeno, de empezar casi de cero. Buñuel compartía esa experiencia desde México, pero con matices muy distintos. Tanto, que pueden ofrecer una primera explicación de sus cautelas —y hasta de su resquemor— a sumarse al amable, voluntarioso y solidario brindis de George Stevens.

Primero, Buñuel vivió, por su implicación a favor de la Segunda República española, un exilio político forzoso. No podía volver a España, donde sus películas eran inviables, prohibidas, censuradas o, sencillamente, no se estrenaban. Otros directores presentes en la comida pudieron regresar a sus respectivos países —quizá no Mamoulian— siempre que quisieron. Incluso realizaron alguna película sin trabas en ellos. Buñuel también volvió, con muchas negociaciones, para filmar *Viridiana* (1961) pero la película fue prohibida. Una calamidad. El guion de *Tristana* estuvo prohibido durante cinco años.

Segundo, y muy importante también: el Hollywood que se abrió en su día para todos los presentes fue el mismo que se había cerrado para Luis Buñuel y su cine muchos años atrás.

Hitchcock y, sobre todo, Ford eran —con las precisiones a que haya lugar— personas conservadoras, muy marcadas por su catolicismo. Mamoulian tenía, sin duda, un porte aristocrático y elitista. Cukor era un conservador-liberal. El resto, salvo el ausente y misterioso Lang, respondía a esa condición liberal —con

ingredientes conservadores y progresistas— tan de promedio entre artistas e intelectuales estadounidenses.

En los tiempos hostiles del macartismo y de la «caza de brujas» (años cincuenta), Wilder y Wyler se opusieron notoriamente en público a los ultras de Hollywood — Cecil B. De Mille, Leo McCarey...— y de Washington, y recibieron de manera circunstancial el apoyo de John Ford en una célebre reunión.

Estaban en contra del Comité de Actividades Antiamericanas, de la búsqueda y captura de comunistas —y de los que no lo eran— y de la pretensión de votar a mano alzada en asamblea —una idea de Leo McCarey— el juramento de fidelidad a la Constitución como prueba de rechazo al comunismo. Exigir o formalizar ese juramento violaba, pensaban ellos, la Carta de Derechos.

John Huston se movía en las mismas coordenadas liberales y democráticas que Wilder y Wyler, y resumió en sus memorias (*A libro abierto*) su planteamiento común: «Afirmábamos nuestra oposición al comunismo, pero argumentábamos que la histeria colectiva no era forma de combatirlo, porque la histeria que provocaba la acción del Comité [de Actividades Antiamericanas] podría destruirlo todo: nuestra industria e incluso el país».

Las ideas políticas de Buñuel estaban muy lejos de las de sus compañeros de mesa. Aunque él lo negó por activa y por pasiva, se da por cierta su afiliación al Partido Comunista durante sus primeros años en Francia. Buñuel, no obstante, solo reconoció su condición de entusiasta «compañero de viaje» de los comunistas.

El comunismo buñueliano dejaba espacio en su ideario a ingredientes anarquistas —¿comunismo libertario?—, y tanto muchas de sus películas como sus declaraciones públicas habían dejado patente su oposición a los poderes políticos y económicos imperantes y su repudio de la burguesía capitalista y de su moral. También era público y notorio su ateísmo, nutrido de bromas contra clérigos y signos religiosos, consideradas blasfemas. Y también su amor-odio a Estados Unidos. Los cineastas reunidos en casa de George Cukor no estaban habituados a tratar con personas con ese pensamiento.

La Segunda Guerra Mundial había trastocado las vidas e interrumpido las carreras de muchos de ellos. Fue un acontecimiento de indudable importancia en sus biografías. Stevens se alistó como voluntario en el Ejército, participó en el desembarco de Normandía y dirigió documentales propagandísticos para las Fuerzas Armadas estadounidenses, cosa que también hicieron, por lo menos, Wyler —para las Fuerzas Aéreas— y Ford —para la Marina—, licenciándose este último con el grado de almirante. Un jovencísimo Mulligan se alistó igualmente en la Marina, pero —todavía lejos del cine— sirvió como radiofonista. Cukor también estuvo en el Ejército durante la Segunda Guerra Mundial, pero se dice que no progresó ni tuvo cometidos remarcables debido a la homofobia predominante entre los militares. Hitchcock, por el contrario, llegó a Hollywood en 1939 desde Inglaterra para evitar los inconvenientes del conflicto bélico.

Luis Buñuel, en París, había realizado el montaje de un documental de propaganda a favor de la Segunda República, *España leal en armas* (1937), y durante su estancia en el MoMA (Museo de Arte Moderno) de Nueva York, a partir de 1940, tuvo a su cargo la producción y supervisión de documentales favorables a la causa aliada.

Siendo distantes sus posiciones políticas, varios de los reunidos en el 9166 de Cordell Drive tenían, pues, en común haber puesto el cine y su profesión de cineastas al servicio de la democracia y contra el fascismo.

La influencia cultural católica —importantísima en sus películas— estaba muy presente en Ford, Hitchcock y, por supuesto, Buñuel, mientras que Wilder, Wyler, Mamoulian y Cukor eran hijos o descendientes de judíos, una comunidad con gran influencia en Hollywood a lo largo de toda su historia.

La espléndida mansión de George Cukor estaba muy lejos de la modestia de la casita con un escueto jardín y barbacoa de Luis Buñuel en la cerrada de Félix Cuevas de la capital de México. El director compró el terreno, entonces en las afueras de la ciudad y rodeado de maizales y rebaños de ovejas y vacas, y construyó la casa en 1952 por trescientos mil pesos, una residencia, igualmente, mucho más humilde que las confortables viviendas de las que disfrutaban el resto de los asistentes, por no hablar de sus fortunas personales, y de su carácter de mundanos hombres de mundo. Nada que ver con la austeridad frailuna —Buñuel dormía en el suelo, sobre una tabla— y con la vida retirada del director español.

Salvo Cukor —el único soltero—, los allí presentes estaban casados, algunos en segundas nupcias, y habían tenido —Wilder, Wyler y Stevens eran los más mujeriegos— múltiples relaciones con actrices de fama y todo tipo de mujeres. Mamoulian, Ford, Hitchcock y Buñuel —de formación católica los tres últimos, como se ha recordado— eran del restringido club de un único matrimonio. Pero tenían experiencias muy distintas. Ford tuvo variados ligues, empezando por Katharine Hepburn. Hitchcock y Buñuel eran casos inversos: el primero vivió bajo el dominio férreo de su mujer, la montadora y guionista Alma Reville, y el segundo sometió a la suya, Jeanne Rucar, a un control total y a un retiro conventual.

Las fantasías sexuales de Buñuel son evidentes en sus películas, si bien un velo de pudor, de misterio y de falta de información cubre, por el momento, el pormenor de su vida sentimental y sexual —¡si es que la tuvo!— fuera del matrimonio. Por el contrario, se han escrito ríos de tinta sobre cómo Hitchcock perdió los papeles en vano con actrices —¡sus rubias!— como Grace Kelly, Vera Miles, Ingrid Bergman y, sobre todo, Tippi Hedren —*Los pájaros* (1963), *Marnie, la ladrona* (1964)—, a la que acosó sin freno y por la que cruzó la línea electrificada de lo penalmente denunciabile.

En el comedor de George Cukor había una excelente representación de amantes de la buena mesa, la bebida y el tabaco. En la foto de familia se ve fumar a varios —Wilder, Buñuel y, en otras fotos del día, Ford—, pese a la edad y los achaques. Con

toda certeza puede decirse que Ford, Wilder, Hitchcock y Buñuel fueron bebedores constantes e intensos, tanto sociales como solitarios.

Hitchcock se llevaba la palma. Poseía, en efecto, una enorme y sofisticada bodega, en la que le gustaba ser fotografiado. Nada tiene eso de particular, por supuesto. Pero todos sus biógrafos insisten dramáticamente en el terrible deterioro de su salud, física y psicológica, por causa de su golosa e incontenible bulimia y de su entrega al alcohol. Advertido reiteradamente y hasta la desesperación por sus médicos, Hitchcock, por cuestión de vida o muerte, intentaba, en aquel otoño de 1972, llevar una dieta y mantenerse abstemio. En público, al menos.

Por lo demás, y Buñuel aparte, todos los asistentes al almuerzo de George Cukor —gran urdidor de relaciones y de amistades— se conocían más o menos personalmente, gracias al común escenario de sus actividades personales y profesionales. Cukor era muy amigo de Hitchcock, Ford, Wilder y Wyler, y entre estos dos últimos existía una íntima, profunda y muy larga amistad, pese a que los críticos se empeñaron siempre —y todavía siguen haciéndolo— en oponer sus filmografías en demérito y con un injusto y miope desprecio de Wyler.



Joseph Cotten y Jennifer Jones protagonizaron *Jennie* (William Dieterle, 1948), la película estadounidense que más gustó a Luis Buñuel, quien la consideró una de las cinco mejores de la Historia.

¿A QUÉ CINEASTAS ADMIRABA?

A Hitchcock, su máximo valedor, desde luego que no. Siete años atrás, en una conversación con Juan Cobos y Gonzalo Sebastián de Erice, Buñuel dijo taxativamente: «Hitchcock no me gusta nada».

¿Cambió después de opinión? No es probable. En *Mi último suspiro*, ni Hitchcock ni ningún otro de los asistentes al almuerzo recibe, a la hora del balance personal de una vida dedicada al cine, ni una sola mención —ni, mucho menos, un elogio— fuera de las líneas que Buñuel dedica al banquete.

Con una excepción llamativa, el ausente Fritz Lang.

En sus memorias, Buñuel vuelve a contar algo muy importante para él: «Fue al ver *Der müde Tod* cuando comprendí sin la menor duda que yo quería hacer cine. No me interesaron las tres historias en sí, sino el episodio central, la llegada del hombre del sombrero negro —enseguida supe que se trataba de la Muerte— a un pueblo flamenco, y la escena del cementerio. Algo que había en aquella película me conmovió profundamente, iluminando mi vida. Esta sensación se agudizó con otras películas de Fritz Lang como *Los Nibelungos* y *Metrópolis*».

Luis Buñuel vio *Der müde Tod* (*Las tres luces*, 1921) en París, en el Vieux Colombier, poco después de trasladarse a vivir, en 1925, a la capital francesa. Buñuel y, por tanto, la historia del cine le deben muchísimo a Fritz Lang.

¿Quiénes fueron los directores que Luis Buñuel admiró?, ¿de quiénes reconoció haber recibido influencias?, ¿qué películas le gustaron a lo largo de su vida?

En sus memorias, Buñuel confiesa su admiración por el cineasta belga Jacques Feyder, en cuya película *Carmen* (1926) hizo un papelito, y por *La coquille et le clergyman* (1927), de Germaine Dulac, con guion de Antonin Artaud, abucheadas por sus colegas surrealistas. Feyder, con *La kermesse heroique* (1935), inspiró a Luis García Berlanga para *¡Bienvenido mister Marshall!* (1952).

A Buñuel le gustaban *Entreact'e* (1924), de René Clair; *La fille de l'eau* (1924), de Jean Renoir, y el documental *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti, pues las eligió para ilustrar en la Residencia de Estudiantes, en 1928, una conferencia sobre el cine de vanguardia. De René Clair, más tarde, le gustó también —«bastante buena», dice— *Me casé con una bruja* (1942), de producción estadounidense.

En los tiempos de la Residencia de Estudiantes, en Madrid, Buñuel y sus amigos disfrutaban con las películas cómicas estadounidenses: Ben Turpin, Harold Lloyd, Buster Keaton, Mack Sennett... «El que menos nos gustaba era Chaplin», dice. Admiró también al actor Adolphe Menjou.

Buñuel mantiene, de sus años veinte parisinos, el recuerdo de películas —sin

especificar cuáles— de Georg Wilhelm Pabst; de *El último* (1924), de Friedrich Wilhelm Murnau; de *Napoleón* (1927), de Abel Gance —«me impresionó bastante»— y, sobre todo, de *El acorazado Potemkin* (1925), de Serguéi Mijáilovich Eisenstein: «Durante mucho tiempo sostuve que aquella película era para mí la mejor de toda la historia del cine. Ahora ya no lo sé».

Dice haber buscado a Eisenstein en los cafés de Montparnasse para abofetearlo tras ver su *Sonate de printemps*, en la que aparecían —junto a «otras canalladas»— un piano blanco en un trigal y unos cisnes en un estanque, secuencia que, asegura, vio rodar al soviético en los estudios parisinos de Billancourt.

¿Falla la memoria de Buñuel? Eisenstein no rodó ninguna película titulada así. Tal vez Buñuel quería referirse a *Romance sentimentale* (1930), un cortometraje que dirigieron en París sus colaboradores Eduard Tissé (operador) y Giorgi Alexandrov (ayudante) y que Eisenstein —contra el testimonio de Buñuel— aseguró que solo había firmado.

Durante su estancia en el MoMA, Buñuel recibió el encargo de hacer versiones más breves —la mitad del metraje original— de *La fuerza de la voluntad* (1935), de Leni Riefensthal, y de *Feldzug in Polen*, de Fritz Hippler, otro documental pronazi sobre la invasión de Polonia, con el objeto de que las autoridades estadounidenses se convencieran de la eficacia que podría tener la propaganda para la causa aliada durante la Segunda Guerra Mundial. Anota Buñuel: «Las películas eran ideológicamente horribles, pero soberbiamente hechas, muy impresionantes».

Los filmes y directores que Buñuel cita, aquí y allá, en *Mi último suspiro* pertenecen casi en su práctica totalidad al período del cine mudo o, lo que es lo mismo, al tiempo de su formación e inicios. Es preciso tener presente que Buñuel dejó muy pronto de ir al cine con asiduidad, pero que en su juventud madrileña y parisina llegó a ir al cine tres o cuatro veces al día. En 1957, entrevistado por Guillermo Cabrera Infante para la revista *Carteles*, Buñuel confirmó —ya se hablaba de ello— que solo iba al cine «una, dos o tres veces al año». Nunca le gustó ver películas en televisión (ni ver la televisión, en general). Aprovechaba los festivales de comparecencia obligada para ver alguna película.

A Cabrera Infante le sorprende que Buñuel vaya tan poco al cine. ¿Acaso no le gusta? «Sí, demasiado», responde el director. Y añade, con aroma de *boutade*: «Yo he dividido el mundo en dos clases: gentes que ven películas y gentes que las hacen. Siempre quise ser de los últimos».

Es inimaginable que los escritores, grandes o pequeños, no lean libros. Sin embargo, y por extraño que parezca, son numerosísimos los cineastas importantes que, entrados en la madurez, han dejado de ver películas, desentendiéndose de las obras ajenas y renunciando a conocer los rumbos del cine.

En otra ocasión, pocos años después, Buñuel dijo tener en su biblioteca 150 libros sobre cine. Ciertamente, esa cantidad no es nada exagerada. «Cincuenta están sin abrir», aclaró Buñuel.

Hacia el final de sus memorias, invocando y amparándose en una costumbre que tenían los surrealistas para «decidir definitivamente entre el bien y el mal», Buñuel, en un capítulo titulado «A favor y en contra», efectúa una repesca de ideas, predilecciones y rechazos que no ha expresado al hilo de su relato.

Es un capítulo muy entretenido e informativo, pero —pese a las glosas que contiene— no deja de ser un juego ligero, un cajón de sastre con opiniones a modo de retales sobre esto y aquello, más propio de una diversión de revista dominical —una variable ampliada del cuestionario Proust— que de unas memorias.

Buñuel manifiesta, en el campo de la creación cultural, su preferencia por el marqués de Sade —decisiva—, Wagner, Beethoven, César Franck, Schumann, Debussy, los relatos de viajes por España de viajeros ingleses y franceses de los siglos XVIII y XIX, la novela picaresca, *El Lazarillo de Tormes*, *El Buscón*, *Gil Blas*, Galdós, el arte románico y gótico, los claustros, las bibliotecas, la literatura rusa y la ópera. Y confiesa su aversión a Borges, Steinbeck, Dos Passos, Hemingway, la psicología y el psicoanálisis.

Entre sus filias, no menciona a ningún creador estadounidense. Entre sus fobias, a tres.

Y conjugando el verbo *gustar* hace inventario —sin comentarios o con algunos muy breves— de sus películas y directores preferidos. Vuelve a citar a Buster Keaton, a *El acorazado Potemkin* y, por supuesto, a Fritz Lang.

El listado —reordenado y abreviado— es el siguiente: Federico Fellini —*La strada* (1954), *Las noches de Cabiria* (1957), *La dolce vita* (1960), *Roma* (1972)—, Vittorio de Sica —*El limpiabotas* (1946), *Ladrón de bicicletas* (1948), *Umberto D* (1952)—, Marco Ferreri —*La grande bouffe* (1973)—, Jacques Becker —*Goupi, mains rouges* (1943)—, René Clément —*Juegos prohibidos* (1951)—, Henri Georges Clouzot —*Manon* (1948)—, Jean Vigo —*L'Atalante* (1934)—, Ingmar Bergman —*Persona* (1966)— y Wojciech Has —*El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1965). Sin especificar títulos, añade también las películas de Andrej Wajda y los filmes de Jean Renoir hasta la guerra.

Queda clara su afinidad con el cine francés e italiano, este último de raíz neorrealista, lo cual es chocante, ya que nada hubo más opuesto al surrealismo que el neorrealismo, al que, en alguna ocasión, Buñuel calificó como «cine de sacristía», sin duda debido a la influencia cristiana (en Fellini y De Sica, precisamente) y a los buenos sentimientos en su mirada a los problemas sociales. «El neorrealismo, salvo excepciones, nunca me ha interesado», dijo una vez.

Con la inclusión de sueños y otros ingredientes, el propósito de Buñuel en *Los olvidados* (1950) pudo haber sido alejar la película del neorrealismo que la impregnaba y que fue señalado, pese a todo, por los críticos. Buñuel declaró no haber comprendido *Ocho y medio* (1963) y, en sus memorias, reconoce haberse salido de una proyección de *Casanova* (1976), ambas de Fellini: «Me llega al corazón», dijo, no obstante, de él.

En otra ocasión, Buñuel comentó que había visto dos películas de Jean-Luc Godard, *Al final de la escapada* (1959) y *El desprecio* (1964): «Me gusta su desenvoltura, su desvergüenza extraordinaria». De Jean Vigo —de quien llegó a ser amigo—, además de *L'Atalante*, le gustaban mucho el documental *À propos de Nice* (1929) y *Zéro en conduite* (1934).

Buñuel no menciona ninguna película latinoamericana —tampoco mexicana— ni japonesa. Vio en Cannes *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), de Glauber Rocha. «Es el filme más hermoso que he visto en los últimos diez años», dijo, empatizando con un cineasta transgresor que le podía recordar al que él mismo había sido.

Y la única mención al cine de los países del Este europeo va para las películas de Wajda y el clásico de Wojciech Has, obviando a la vanguardia —salvo a Eisenstein— del cine soviético.

Del cine español solo recuerda a su amigo Carlos Saura: «Me gustaron mucho *La caza* y *La prima Angélica*». Está comprobada la influencia de Buñuel en el primer cine de Saura, sobre el que añade: «Es un cineasta al que soy generalmente muy sensible, con algunas excepciones, como *Cría cuervos*». Hubiera sido interesante conocer las otras «excepciones». Y, por supuesto, conocer las razones de su poca querencia hacia *Cría cuervos* (1975), uno de los grandes éxitos mundiales de Saura. En otra oportunidad, Buñuel dijo que, si bien veía poco cine español, le había gustado *El buen amor* (1963), de Francisco Regueiro.

Citados Murnau y, siempre, Lang, la huella del expresionismo alemán se borra en sus memorias, aunque Buñuel recuerda con efusión a dos cineastas germánicos que, trabajando en Estados Unidos, conservaron trazos del universo de sombras y luces del expresionismo fotográfico y de su mundo turbio: Erich von Stroheim y Josef von Sternberg. A ambos los trató personalmente, y su preferido era Stroheim. Sobre Sternberg escribe en otro lugar de sus memorias: «No se distingue precisamente por la originalidad de los temas que trata. Suele partir de melodramas baratos que él transforma con su dirección». ¡Parece que Buñuel estuviera hablando de su etapa mexicana!

Justo después de nombrar a Sternberg en *A favor y en contra*, dice: «*Las noches de Chicago* me pareció soberbia en su época».

Cabe deducir que *Las noches de Chicago* es una película de Von Sternberg, pero ninguna película de este se ha titulado así en castellano (ni en inglés). En efecto, *Las noches de Chicago* es la traducción literal al español del título francés de *Underworld* (1927), de Von Sternberg, estrenada en España como *La ley del hampa*.

Sucede lo mismo cuando Buñuel llama *El último hombre* (sic) a *El último*, de Murnau, película titulada en Francia *Le dernier des hommes*.

¿Tienen alguna importancia estas precisiones de corte erudito? Sí. Están destinadas a advertir del descuido en varios detalles en la redacción de las memorias de Buñuel y en su traducción/versión al castellano, y también de la presencia de

errores y, no digamos, erratas de impresión, que no han contado con la debida corrección en las sucesivas ediciones en España. El director y escritor José Luis Borau, con buen motivo, se mostró varias veces indignado con ello. Un ejemplo: en 1992, en la tercera edición de *Mi último suspiro*, en la colección Tribuna de Plaza y Janés, todavía podía leerse que Gómez Caballero (sic) había dirigido *La Gaceta Literaria*. En marzo de 2012, en DeBolsillo, se publicó una nueva edición en la que, por fin, se cita correctamente al escritor y cineasta Ernesto Giménez Caballero, gran amigo además (aunque, por su ideología fascista, antagonista político) de Luis Buñuel. Sin embargo, ahí siguen *Las noches de Chicago* y *El último hombre*.

Es un síntoma: Buñuel vivió lejos de España, y España vivió y vive (en variados aspectos) lejos de Buñuel.

Entre sus favoritas, Buñuel menciona en sus memorias —sin nombrar a sus directores— una sola película británica, *Dead of night*, un «conjunto delicioso de varias historias de terror», estrenada en España con el título —no se dice— de *Al morir la noche* (1945). Fue una producción de los estudios Ealing, una película de episodios fantástico-terroríficos —con sueños y premoniciones que se cumplen misteriosamente—, dirigida por varias de las figuras que dieron su impronta a la productora británica: Charles Crichton, Basil Dearden, Robert Hamer y el brasileño Alberto Cavalcanti —vanguardista y, sobre todo, documentalista—, otra vez significativamente mencionado por Buñuel.

Amén de *La ley del hampa* y de los hermanos Marx, en esa oportunidad de esclarecer finalmente sus gustos y las huellas ajenas sobre su cine o sobre su génesis como espectador y cineasta, Luis Buñuel solo cita por sus títulos cuatro películas estadounidenses en sus memorias. Pobre cómputo para el cine de este país y, en concreto, para el Hollywood que le había honrado, diez años atrás, en la mansión de George Cukor con la presencia de un elenco de maestros ahora por él ignorados.

Mucho tiempo atrás, en 1952, Luis Buñuel accedió a responder a un cuestionario de la Cinemateca Belga que buscaba establecer la lista de las diez mejores películas de la historia. En esta encuesta participaron 63 personalidades de primerísimo nivel, que votaron por sus 10 títulos preferidos. Buñuel tuvo el rasgo de votarse a sí mismo —estaba permitido, pero pocos lo hicieron— al escoger, entre sus diez preferencias, *La edad de oro* (1930), que, por cierto, obtuvo 6 votos en total. La ganadora fue *El acorazado Potemkin*, con 32 votos.

En aquella lejana ocasión, Buñuel escogió —junto a otros filmes citados en sus memorias— otras tres películas estadounidenses, ninguna, un vez más, de sus compañeros de banquete en Hollywood. Fueron estas: *La quimera del oro* (1925), de Charles Chaplin; *Soy un fugitivo* (1932), de Mervin Le Roy, y *Cabalgata* (1933), de Frank Lloyd, esta última rodada en Gran Bretaña.

En *Mi último suspiro*, Buñuel cita otra película estadounidense más, *De aquí a la eternidad* (1953), de Fred Zinnemann —a quien no nombra—, pero para decir que la detesta por ser un «melodrama militarista y nacionalista». La otra película que

Buñuel dice detestar es —para escándalo de cinéfilos e historiadores del cine— *Roma, ciudad abierta* (1945), de Roberto Rossellini: «El contraste fácil entre el cura torturado en la habitación contigua y el oficial alemán que bebe champán con una mujer sobre las rodillas me pareció un procedimiento repugnante».

Es curioso. Ese contraste y ese procedimiento no están nada lejos de los empleados por Buñuel en *Viridiana*, cuando opone la oración al trabajo, el piadoso rezo del ángelus a la esforzada faena de unos obreros bajo el sol.

Las cuatro películas estadounidenses destacadas por Buñuel son *Senderos de gloria* (1957), *Sombras blancas en los mares del Sur* (1928), *El tesoro de Sierra Madre* (1948) y *Jennie* (1948). Las cuatro, con características muy distintas y pertenecientes a géneros diversos, tienen en común un fuerte componente dramático, por no decir —en algún caso o tramo de alguna de ellas— melodramático.

Senderos de gloria es un drama antibelicista y antimilitarista —una posición acorde con las ideas de Buñuel— de un cineasta, Stanley Kubrick, que, a pesar de mil diferencias, comparte con el aragonés cierta insularidad —figura única— y algunas obsesiones (el sexo, notoriamente).

Sombras blancas en los mares del Sur fue una película muda, de W. S. Van Dyke —a quien Buñuel no cita—, que, bajo el manto de la aventura en Polinesia, esconde un melodrama social y una toma de conciencia. Buñuel sorprende al decir que le pareció «muy superior a *Tabú*, de Murnau».

John Huston fue amigo de Buñuel en México e intercesor de *Nazarín* (1958) ante el Festival de Cannes. Las aventuras de *El tesoro de Sierra Madre* tienen un dramático final que subraya el poder destructor de la ambición, del dinero.

Y vale la pena detenerse en *Jennie*, citada incorrectamente en todas las ediciones de las memorias buñuelianas por su presunto título original, *Portrait of Jenny* (sic). No es «Jenny», sino «Jennie». Buñuel dice que le entusiasmó y añade: «con Jennifer Jones, obra desconocida, misteriosa y poética. Declaré en alguna parte mi cariño a esta película, y Selznick me escribió para darme las gracias».

Se podría decir que, más que en alguna parte, en multitud de veces Luis Buñuel manifestó su admiración hacia *Jennie*, hasta el punto de que no pocos periodistas y críticos, sabedores de ello e intrigados, le preguntaban en las entrevistas por las razones de esa estima.

A Cobos y Sebastián de Erice, por ejemplo, les dijo: «Porque es la entrada en un mundo maravilloso en el que nada se explica, por fortuna». Es la querencia de Buñuel por los mundos «maravillosos» —léase oníricos, surreales, fantásticos— y su aversión a las explicaciones, a darlas sobre lo que no necesita, a su juicio, ninguna.

Pero David O. Selznick, el productor de *Jennie*, no solo le dio las gracias, sino que, por mediación de su común amigo Richard Griffith, en una carta fechada en diciembre de 1963 —quince años después del estreno de la película—, se dirigió a Buñuel para alentarle a abordar un proyecto —que él no financiaría— con Jennifer Jones, a la sazón esposa del magnate.

Buñuel declinó la proposición y, en una carta de respuesta a Griffith, reiteró su admiración por el trabajo de Jennifer Jones, añadiendo sobre *Jennie*: «Siempre la he considerado entre las cinco mejores películas que nos ha ofrecido el cine». ¡Entre las cinco mejores, nada menos!

Aunque Jennifer Jones estaba dispuesta, con tal de que la dirigiera Buñuel, a renunciar a buena parte de su salario habitual y a involucrarse en una producción independiente, el director, después de alguna carta cruzada más, se mantuvo en sus trece, apelando, primero, a su libertad absoluta de creación —que, pensaba, nadie garantizaría en Hollywood— y segundo —en lo que parece una broma disuasoria—, a que «pediría un salario astronómico, quizá una suma que de lejos excede la que generalmente paga Hollywood a sus mejores directores».

Buñuel, que trabajaba por muy discretas cantidades de dinero, no quería, está claro, rodar una película en Hollywood. No quería, a esas alturas, saber nada de Hollywood. Pero había tenido y tuvo proyectos para filmar en Estados Unidos y, de hecho, llegó a dirigir dos películas en México de coproducción estadounidense.

Jennie fue dirigida en 1948 por William Dieterle, cineasta de origen alemán que había colaborado en el teatro con Max Reinhardt. Por sus ideas izquierdistas, Dieterle tuvo problemas durante la «caza de brujas», pasó a dirigir modestos policíacos para no ocupar un plano relevante y acabó regresando a Alemania, huyendo de las presiones del Comité de Actividades Antiamericanas, y falleciendo en menesterosas condiciones.

No es, obviamente, por el perfil del director, ni porque una secuencia transcurriera en el MoMA ni porque *Jennie* tuviera música, entre otros, de Claude Debussy —uno de sus compositores predilectos— por lo que Buñuel amaba tanto esta película.

Jennie estaba muy cerca de su mundo imaginario, de sus fantasías sobre el amor y la muerte, de su desdén por las reglas y la tiranía de la realidad. En 1934, un pintor pobre y sin encargos (Joseph Cotten) conoce a una muchacha atrabiliaria y sencilla (Jennifer Jones) en Central Park, se obsesiona por ella, se enamora de ella y se anima a pintarla en un retrato. Pero la chica desaparece en extrañas circunstancias y, cuando vuelve, se va convirtiendo, a pesar del poco tiempo transcurrido, en una mujer adulta. Pero hay más, ya que el pintor, desconcertado por ello, acaba por averiguar que Jennie procede del pasado, que está muerta, que él no podrá —aunque lo intente— devolverla a la vida y que solo en el cuadro que él ha pintado ella permanecerá para siempre...

Onírica y fantasmal en su relato de un amor imposible, con (con) fusión de espacios y tiempos distintos, con vida más allá de la muerte y muerte más acá de la vida, la película —en blanco y negro, con breves fragmentos en color— tiene, desde las nubes del prólogo, una imaginería y una estética fotográficas acorde con su carácter fantástico.

Fue un fracaso de público y, en gran medida, de crítica. Selznick no se resignó y

la relanzó un año después con mejor fortuna. Rara y extraña —por decirlo coloquialmente—, la mayoría de los espectadores se siente incómoda ante ella, mientras que los críticos le han ido dando todo su valor, afirmando su indudable excepcionalidad.

Buñuel, desde siempre, manifestó su entusiasmo por la película y, en cierto modo, su opción por *Jennie* no fue sino una especie de refrendo de su propia obra, de afirmación del cine que él proponía. Quizá del que él podría haber hecho en Hollywood.

Dos años después de su petición desatendida a Buñuel, David O. Selznick murió. Jennifer Jones, que tenía 46 años, nunca volvió a participar en una gran película.



El gran calavera (1949) fue el primer éxito mexicano de Luis Buñuel, quien, como muchos de sus colegas de Hollywood, tuvo que rodar películas de encargo. En la imagen, Luis Alcoriza y Rosario Granados.

UN AUTOR Y DIEZ DIRECTORES

«De *Ben-Hur* a *West Side Story*, de *Some Like it Hot* a *Notorious*, de *Stagecoach* a *Giant*, cuántas películas alrededor de aquella mesa.»

El lector español de las memorias de Buñuel debe estar en condiciones de saber que el director está hablando, cuando cita los cuatro últimos títulos, de *Con faldas y a lo loco* (1959), *Encadenados* (1946), *La diligencia* (1939) y *Gigante* (1956), grandes películas como *Ben-Hur* (1959) y *West Side Story* (1961), dirigidas por algunos de sus compañeros de mantel en casa de George Cukor. ¿Pecaremos de puntillosos si analizamos ese listado? No, es interesante hacerlo.

Buñuel se olvida de su anfitrión. No menciona ninguna película entre las cincuenta que dirigió George Cukor, lo cual no es muy considerado.

Dejando aparte a Fritz Lang —ausente del almuerzo—, también se olvida de Robert Mulligan y de Rouben Mamoulian. Del mismo modo que, puesto a nombrar títulos importantes y conocidos por el gran público, Buñuel podría haber mencionado, para no incurrir en una incómoda descortesía, por ejemplo, *Historias de Filadelfia* (1940), a propósito de George Cukor, y también podría haber aludido a *Matar a un ruiseñor* (1962) y *La reina Cristina de Suecia* (1933) para no dejar fuera de su recuerdo a Robert Mulligan y Rouben Mamoulian, respectivamente.

Estas omisiones no son, sin duda, deliberadas. Al contrario, son resultado de la ausencia de deliberación, de no haberse detenido a pensar que una educada correspondencia afectiva con los grandes cineastas que le habían presentado calurosamente sus respetos demandaba recordar en sus memorias una muestra del trabajo de cada uno de ellos.

No parece, igualmente, que la corta selección de títulos citados responda —era otra posibilidad— a una meditada elección de acuerdo con sus preferencias personales. Al invocar títulos como *Ben-Hur* y *West Side Story*, por ejemplo, junto a otros importantes pero nombrados a voleo, se diría que Buñuel y Carrière buscan más resaltar grandes películas que puedan estar en la mente de la mayoría de los espectadores —para confirmar ese relevante carácter de Olimpo de los reunidos— en vez de manifestar el gusto personal del cineasta —y razonarlo brevemente—, el cual, por lo visto y lo dicho, no guardaba relación con ninguna de las películas de los directores que lo agasajaron.

Buñuel, en definitiva, subraya indirectamente la vinculación de aquellos directores a Hollywood, a la gran industria del entretenimiento popular. Esto es interesante porque puede ayudar a entender sus «dudas» a la hora de aceptar el brindis propuesto por George Stevens y, en definitiva, a poner en evidencia las

diferencias entre él y aquel conjunto de directores que lo festejaban.

Cuando los jóvenes críticos de *Cahiers du Cinéma* pusieron en pie, a mediados de los años cincuenta, su teoría del director como autor, esto es, como responsable máximo de una película y, correlativamente, como portador de un estilo artístico y de un mundo personal identificables y persistentes en su filmografía, los primeros —y largamente— sorprendidos por este nuevo concepto fueron los directores que — como los presentes en Cordell Drive— habían desarrollado sus carreras en el período clásico de Hollywood.

¿Autores?, ¿artistas?, ¿nosotros? Aunque caben matices, aquellos directores estadounidenses, que —junto a los maestros europeos— eran ahora reivindicados y enviados a otra dimensión por los jóvenes críticos franceses, jamás se habían visto a sí mismos bajo ese punto de vista. Se sintieron halagados, qué duda cabe, pero también escépticos. Algunos, incluso, no aceptaron esa etiqueta de autores y artistas, ni modificaron su opinión sobre su tarea y sus resultados.

Su experiencia les indicaba que ellos eran, más bien, técnicos realizadores que, sujetos a buenos contratos, ponían su pericia al servicio de un encargo, de un proyecto pergeñado y diseñado por los estudios, por los productores, a partir de un guion ya elegido o que debía elaborarse de acuerdo con unas pautas admisibles por los despachos, contando con las grandes estrellas que la filosofía hollywoodiense del *star system* les adjudicaba y renunciando, por lo general, al montaje, al acabado final de su película. Todo ello debía desembocar, no en la comunicación de un universo personal, sino en el mejor espectáculo de diversión para mayorías que garantizara un negocio, la máxima recaudación posible.

Andrew Sarris fue el primer gran crítico estadounidense que aceptó «*la politique des auteurs*» francesa. En su libro *Entrevistas con directores de cine*, elaborado bajo la concepción del director de cine como autor, escribió una larga introducción, de obligada lectura, sobre este asunto, titulada «La caída y el resurgimiento del director de cine». Es un texto histórico, no hay ni una línea con desperdicio.

Veamos solamente un comentario, una anécdota y una observación relativas a tres directores que acompañaban a Buñuel en casa de Cukor.

El comentario es de George Stevens y se refiere al papel secundario que, en relación con el productor, acabó teniendo el director en el Hollywood del segundo tercio del siglo XX: «El realizador pasó a ser un empleado, y el hombre que tenía tiempo para atender a los detalles del negocio se convirtió en director del estudio».

La anécdota, que completa la apreciación de Stevens, la cuenta Sarris e implica a William Wyler: «El jefe de producción Samuel Goldwyn expuso la cuestión más brutalmente cuando un reportero cometió la temeridad de comenzar una frase con esta afirmación: “Cuando William Wyler hizo *Cumbres borrascosas...*”». El reportero no llegó a terminar la frase. «Yo hice *Cumbres borrascosas* —dijo bruscamente Goldwyn—, Wyler solo la dirigió».

La observación ilustra perfectamente la diferencia entre un director-autor y un

director meramente técnico-realizador y concierne a Rouben Mamoulian: «Truffaut —escribe Sarris— expresó el lirismo de ser director simplemente paralizando a Jeanne Moreau en la pantalla, inmortalizándola de esta manera en un medio donde el montaje implica la mortalidad; Rouben Mamoulian hizo casi lo mismo con Greta Garbo en *La reina Cristina de Suecia*, pero nunca llegó a paralizarla del todo, no porque no supiera cómo hacerlo, sino porque al mundo de los años treinta no le interesaba lo que sentía Mamoulian por la Garbo. Mamoulian había sido contratado simplemente para presentar a la Garbo a su público. Por el contrario, Truffaut se sentía autorizado para decir a todo el mundo lo que sentía por la Moreau».

Buñuel se sentía autorizado para decirle a todo el mundo lo que sentía por —o qué le inspiraba— Catherine Deneuve en *Belle de jour* (1966). Bueno, o sin alejarnos de Jeanne Moreau, lo que sentía por Jeanne Moreau. Buñuel, fetichista del pie femenino —un mundo personal—, seleccionó a Jeanne Moreau para *Diario de una camarera* (1963) porque «la encontré encantadora y vi que encajaba muy bien para el papel. Sobre todo por su manera de caminar, con ese balanceo de los tobillos. Esto iba muy bien para la escena en que el viejo fetichista le pide que se calce unas botas viejas y camine con ellas».

Buñuel era, en esa escena, el viejo fetichista.

En verdad, la experiencia y, por tanto, la percepción de Luis Buñuel respecto a su oficio eran muy distintas a las de sus colegas de Hollywood, pues eran deudoras de la subjetividad de la cultura europea y de los tiempos de las vanguardias artísticas y del surrealismo en los que se había iniciado.

Con una gran salvedad, naturalmente, la cual le acercaba a los directores estadounidenses para, paradójicamente, alejarle inmediatamente todavía más de ellos.

Desde 1946, en su larga etapa mexicana con el productor Oscar Dancigers —y con Sergio Kogan y Gustavo Alatríste—, Luis Buñuel, hasta afianzarse tardíamente en el privilegio de poder hacer un cine más personal, también había trabajado por encargo y —eso sí— con modestas retribuciones en películas que se querían comerciales. Pero Buñuel no disponía —a diferencia de sus colegas estadounidenses— ni de grandes presupuestos o medios técnicos, ni de muchas semanas de rodaje ni de grandes actores. Llegó a rodar películas en tres semanas y, a destajo, a dirigir tres en un mismo año. A cambio, le fue posible, en varios casos, llevar esas películas a un terreno más personal o introducir en ellas detalles procedentes de su universo íntimo.

De todos modos, y aunque no le gustara especialmente la palabra *artista* para atribuírsela en primera persona, Buñuel, en 1972, no podía evitar reconocerse bajo ese concepto, todavía alejado del que se reservaban para sí mismos sus compañeros de mesa de Cordell Drive. Incluso algunos de ellos —por más que admiraran sincera u obligadamente, de todo había, el cine europeo— se mostraban escépticos e irónicos respecto a la figura del director como artista, no digamos si se trataba de uno «raro» o muy heterodoxo.

La admiración sincera hacia los autores la expresa muy bien, como una especie de

portavoz de su generación e incluso mencionando a Buñuel, John Huston en sus memorias: «Bergman tiene un estilo inconfundible. Él es un claro ejemplo del cine de autor. Supongo que su forma de actuar es la mejor: concibe la idea, la escribe y la rueda. Sus películas adquieren una unidad y una intención porque él las crea y controla todos los aspectos de su trabajo. Yo admiro a realizadores como Bergman, Fellini o Buñuel, aquellos cuyas películas están conectadas de algún modo con sus vidas privadas, pero este no ha sido nunca mi método».

«Este no ha sido nunca mi método». La crítica «postcahierista» no ha hecho caso de las protestas, aclaraciones y reticencias de los directores estadounidenses hacia el concepto de autoría. Al contrario, ha seguido insistiendo en él, incluso desentendiéndose —tanto antes como ahora— de otros agentes decisivos de cara al carácter final de una película, como son los productores o los guionistas.

Los directores del período clásico de Hollywood tenían, naturalmente, sus especialidades y sus habilidades específicas, y, por ello, los estudios les asignaban aquellos encargos para los cuales ya habían acreditado una solvencia o, inclusive, una inclinación o preferencia. Sus cualidades técnicas se desenvolvían mejor en los ritmos de la comedia (Cukor, Wilder), en el melodrama (Wyler, Stevens), en la captación del paisaje abierto y en la épica (Ford) y, en fin, en cualesquiera de los variados géneros del cine. Ciertamente, el desarrollo de sus respectivas carreras fue permitiendo identificar que la amistad era un tema grato a Ford; la culpa, a Hitchcock, o las miserias de la condición humana, a Wilder. Y en la puesta en escena, unos tendían a mantener más quieta la cámara y otros, a moverla con coreografía y sin descanso.

Pero esas coincidencias o esas constantes (relativas) quedan separadas —y esa era una de las distancias entre Buñuel y los demás comensales— del concepto de autoría tan bien explicado por John Huston: «concibe la idea, la escribe y la rueda», «controla todos los aspectos de su trabajo», «una unidad y una intención», «películas conectadas de algún modo con sus vidas privadas»... A esos parámetros responden con exactitud Luis Buñuel y *El discreto encanto de la burguesía*, pero no tanto —ni mucho menos— los otros directores y sus películas.

François Truffaut, en su crítica de *La ventana indiscreta* (1954), escribió que, para Hitchcock, «una película no es perfecta si no logra el éxito, es decir, si no atrae al público en el que se ha estado pensando desde el momento mismo en que se ha elegido el argumento hasta que se ha terminado su realización».

Buñuel no solo desdeñaba el concepto de perfección —o le era indiferente—, sino que tampoco pensaba ni en el éxito ni en el público.

La actriz Catherine Deneuve, cuando rodó *Tristana*, escribió un artículo, «Trabajando con Buñuel», en el que hacía unas interesantes matizaciones acerca de este tema: «Luis Buñuel dice a veces que no piensa en el público y que hace películas para los amigos. Pero creo que lo que pasa es que considera a sus amigos como espectadores difíciles y exigentes. Por eso trabaja tanto para cautivarles y de esta

manera logra hacerse comprender, admirar y amar por los cinéfilos del mundo entero».

Los cinéfilos. ¿Quién ha pensado jamás en Hollywood en ellos? Entendiendo, claro, que cinéfilo —sin entrar en honduras— no es lo mismo que aficionado al cine o asiduo espectador. A Buñuel, por otra parte, los cinéfilos, *sensu stricto*, le resultaban indiferentes, aunque supiera que su apoyo hacía viable su cine.

La influyente crítica Pauline Kael fue una implacable y, muchas veces, injusta detractora de Billy Wilder. Detestó desmesuradamente *Un, dos, tres* (1961) y, a cuenta de la película, dijo del director: «Tiene los ojos puestos en el dólar o, en el mejor de los casos, en las fórmulas del entretenimiento que lo atraen».

Pauline Kael no era justa. O, al menos, podría haber dicho eso mismo de la mayoría de los responsables de las películas de Hollywood durante décadas. El caso es que Luis Buñuel nunca pensó en el dólar ni en las «fórmulas de entretenimiento» que lo atraen (aunque pensara que un resultado suficiente en taquilla de una película suya era necesario para poder rodar la siguiente).

Cerca de la comprensión de John Huston hacia los autores, Vincente Minnelli —admirador también, por cierto, de *La kermesse heroique*, de Jacques Feyder—, al hablar de sus comienzos en *Recuerdo muy bien*, sus excelentes memorias, escribe: «Las películas europeas resultaban más de mi gusto. Había visto grandes tesoros en las salas de arte y ensayo que había diseminadas por la parte alta de la zona este de Nueva York. Buñuel, Eisenstein, Dreyer, Cocteau... a mi modo de ver habían explorado a fondo las posibilidades del cine. Pocos estadounidenses podían comparárseles en cuanto a fuerza y consistencia de sus obras».

Pero esta posición no era habitual entre los cineastas estadounidenses de su generación. O no era del todo sincera —es un juicio de intenciones, sí— cuando algunos la formulaban.

Sin ir más lejos, George Cukor, el anfitrión de Cordell Drive, era prácticamente incapaz de dar nombres de directores que admirara y que le hubieran influido. Peter Bogdanovich se las vio y se las deseó para arrancarle dos: David W. Griffith —faltaría más— y, curiosamente, René Clair.

En esa entrevista, mantenida en la primavera de 1969, Cukor le dijo a Bogdanovich lo siguiente respecto a Eisenstein: «No, nunca logré entender de qué iba el cine de Eisenstein. Cuando llegué a Hollywood, habían publicado un libro suyo y nunca llegué a entenderlo. Vi las películas que había hecho y me gustaron mucho, pero nunca entendí en qué consistía su teoría. Y compadezco a los pobres jóvenes que tengan que estudiarlo».

El acorazado Potemkin era una de las películas favoritas de Luis Buñuel. El abismo es evidente. Y es posible, aunque sea un poco audaz, leer entre líneas. Admitiendo que pueda ser verdad que Cukor viera las películas de Eisenstein y le gustaran, el subtexto de sus palabras a Bogdanovich insinúa una posición antiintelectual, antiartística —entre comillas—, y tampoco sería demasiado

arriesgado extrapolar las sensaciones que Eisenstein provocaba a Cukor a las que pudieran producirle no pocos directores-autores europeos; al menos, a los de las épocas de las vanguardias y las rupturas.

¿O se trata de humildad, algo muy diferente al rechazo o la incomprensión? Es otra mentalidad.

El mismo Peter Bogdanovich entrevistó extensamente a John Ford para su libro sobre el director de *Dos cabalغان juntos* (1961). Al también comensal en Cordell Drive le preguntó Peter Bogdanovich en estos términos: «¿Cuánto tiempo le llevó, desde que empezó a hacer películas, creer que estaba haciendo algo importante?».

Y la respuesta de John Ford fue: «Bueno, se trata de un supuesto que no puedo aceptar. Nunca lo he creído». A continuación, Ford explica que siempre le había gustado hacer películas, estar en el plató, con los actores, con los fotógrafos, con los eléctricos: «Se trate de la película de la que se trate, me gusta trabajar en el cine. Es divertido».

Y ya está.

Y luego Ford añade: «Lo único que he tenido siempre ha sido un buen ojo para la composición —no sé de dónde lo he sacado—, y es lo único que he tenido. De chaval creía que iba a ser artista; dibujaba y pintaba mucho [...] Pero nunca he pensado en lo que estaba haciendo en términos de arte, o “esto es estupendo” o “de importancia mundial”. Para mí, siempre se trataba de un trabajo por hacer, con el que disfrutaba inmensamente, y nada más».

Y nada más.



Después de su primera y fallida estancia en Los Ángeles, Luis Buñuel filmó en España el documental *Las Hurdes* (1932), reanudando en 1938 sus intentos de abrirse camino en Estados Unidos.

LA CULMINACIÓN DE UNA RELACIÓN DIFÍCIL

En *Mi último suspiro*, Luis Buñuel prescinde del orden cronológico que estructura sus memorias para situar la comida en casa de George Cukor como el cierre de su conflictiva y ambivalente relación con Estados Unidos y con Hollywood.

El relato del almuerzo aparece en la última parte del capítulo titulado «Hollywood, continuación y fin», que arranca con el repaso de su segunda y fallida estancia en Los Ángeles a partir de 1944.

Esa ubicación del episodio tiene como efecto —¿intencionado?— presentar, tras el arduo recorrido, el balance final de sus relaciones con Estados Unidos con la música de violines de un éxito, de un gran reconocimiento que, si no compensa de las contrariedades sufridas en el pasado, recompone el saldo final.

El país y la industria del cine que no supieron aprovechar su talento cuatro décadas atrás consagran por fin a Buñuel como un gran director, como uno de «los nuestros», con muchas comillas. Es una culminación, un colofón. Una victoria tardía después de una sucesión de contratiempos, sinsabores y desaires.

Buñuel, en varios momentos de su vida —en otros, no—, hubiera querido ser uno de aquellos directores que ahora le acompañaban en el comedor de Cordell Drive, haber llegado de fuera —como varios de ellos— y haber podido desarrollar una carrera personal —haber hecho su *Jennie*— en Hollywood. Buñuel no reconocerá eso con claridad jamás. Y, desde luego, si lo pensó y se lamentó en su día por ello, hacía mucho tiempo que, al hilo del curso inevitable y crecientemente positivo de las circunstancias, había dejado de tenerlo en la cabeza.

De cualquier modo, lo aceptara o no —«dudas»—, aquella calurosa acogida de sus colegas contenía abundantes dosis de resarcimiento de los infortunios de un imposible ya remoto.

LOS ÁNGELES, 1930: «YO NO VOY A ESCUCHAR A LAS PUTAS»

El delegado general de la Metro Goldwyn Mayer en Europa ve en privado *La edad de oro* en París. No le gusta en absoluto, pero le impresiona. Ofrece a Buñuel un contrato por 250 dólares a la semana, por seis meses y con el viaje pagado, para ir a Hollywood a aprender, a mirar cómo se hace una película. Después, ya se verá. Buñuel consulta con sus correligionarios surrealistas, obtiene su aprobación y firma el contrato. Se estrena *La edad de oro* —tres días después de la partida de Buñuel—, la ultraderecha monta un escándalo y se prohíbe su exhibición.

Con treinta años, en diciembre de 1930, Buñuel viaja a Estados Unidos en el transatlántico *Leviathan*, que parte de El Havre. Coincide con el escritor y dibujante Antonio de Lara, «Tono», y su esposa Leonor. Tono va a Hollywood a trabajar en las versiones en español de películas estadounidenses.

Cinco días de estancia en Nueva York en el mítico Hotel Algonquin y queda deslumbrado. Buñuel no habla ni una palabra de inglés.

Edgar Neville, José López Rubio y Eduardo Ugarte reciben a Buñuel y a Tono en la estación de tren de Los Ángeles tras cuatro días de viaje. Esa misma noche, en una cena en casa de Neville, Buñuel conoce a quien le presentan como su futuro supervisor: Charles Chaplin, que no tiene ni idea de español.

Buñuel se instala en un apartamento de Beverly Hills con Eduardo Ugarte, escritor y cineasta español. Compra un coche, un rifle y una cámara Leica. Su madre le ha dado dinero.

Le permiten elegir por dónde quiere empezar a trabajar. Por ver un rodaje, dice. Buñuel escoge un plató en el que Greta Garbo rueda *Inspiration*, a las órdenes de Clarence Brown. La diva detecta al merodeador y ordena su expulsión. Como no sabe explicar en inglés los motivos de su presencia, lo echan del estudio.

Durante los siguientes tres meses, Buñuel no hace prácticamente nada, salvo ir a cobrar su sueldo todos los sábados. Nadie se ocupa de él. Es, según las memorias del director francés Claude Autant-Lara, también contratado por la MGM, «el hombre invisible». En una carta de desmentido al diario madrileño *ABC*, Buñuel aclarará que no se ha vendido al «oro americano» y que sigue siendo surrealista.

Paseos en coche. Tenis, natación y baños de vapor en la casa de Chaplin, llamada por Francis Scott Fitzgerald «La casa española» (*The House of Spain*). Algunas orgías sexuales frustradas, entre ellas una con Lya Lys, protagonista de *La edad de oro*. Comer y beber. Se aficiona a la ginebra. Se hace limpiar los zapatos en los estudios.

Chaplin, según Buñuel, llega a ver *Un chien andalou* (1929) en su casa más de diez veces, si bien más tarde le dijo (a May Reeves) que la película era «simplemente idiota». En una de las proyecciones, su mayordomo oriental se desmaya. La relación entre Chaplin y Buñuel sobrevive a un incidente que el aragonés protagoniza nada más llegar a Los Ángeles: invitado a casa del británico, Buñuel destroza, con otros dos comensales españoles, un árbol de Navidad: «un acto de vandalismo y subversión».

En casa de Chaplin, conoce y trata con asiduidad a S. M. Eisenstein. También tiene contacto con Josef von Sternberg y conoce, con menor o mayor grado de intensidad, a Wallace Beery, Ben Turpin, Dolores del Río, Jacques Feyder y Bertolt Brecht.

En una ocasión, por casualidad, asiste a una arenga de Louis B. Mayer a sus empleados de la MGM. Se queda perplejo con el resumen de la fórmula de éxito que el todopoderoso magnate escribe en una pizarra: «*Cooperate*».

Un día, a instancias de López Rubio, Buñuel hace de figurante en *La fruta amarga* (Arthur Gregor y José López Rubio, 1931), donde aparece de camarero, en mangas de camisa y mordisqueando un puro, detrás de una barra. Dice una palabra: «Arriba». La película, con diálogos adicionales de Tono, es la versión en español de *Min and Bill* (George W. Hill, 1930), que acaba de ser un gran éxito. Buñuel sigue sin tener nada que hacer.

Otro día, por indicación del productor Irving Thalberg, se le sugiere que vaya a ver un ensayo de la actriz francesa Lily Damita, a fin de comprobar si habla español con acento. La guapa actriz había estado casada con el director Michael Curtiz (*Casablanca*, 1943) y, más tarde, sería esposa de Erroll Flynn. Según algunas versiones, fue amante de Alfonso XIII en las espumosas playas de Deauville y conocida, por ello, como «Lily Dinamita».

Buñuel responde: «Yo no voy a escuchar a las putas».

Se acabó. Al día siguiente, se despide y hace las maletas. «Me llevaba un recuerdo maravilloso». La MGM le agradece mediante carta los servicios prestados: ninguno.

En marzo de 1931, de regreso a Francia, mantiene un *flirt* platónico con una chica de 18 años que viaja en su barco, el *La Fayette*.

A su llegada a París, le espera su novia de hace años y futura esposa, Jeanne Rucar. La familia de esta le presta dinero para viajar a Madrid, donde Buñuel llega en taxi el 12 de abril, dos días antes de la proclamación de la Segunda República, a la que se adhiere con entusiasmo.

LOS ÁNGELES, 1938: NADA, OTRA VEZ

Luis Buñuel se casa con Jeanne Rucar y es padre de su primer hijo, Juan Luis, en 1934. Tiene severos problemas de ciática. Antes, en 1932, filma el documental *Las Hurdes*. No consigue sacar adelante las adaptaciones de *Cumbres borrascosas* (Emily Brontë) y *Las cuevas del Vaticano* (André Gide).

Son años entre Madrid y París. Entre 1931 y 1934, Buñuel supervisa doblajes para la Paramount en los estudios de Joinville en París. En 1934, se asienta en Madrid para dirigir los doblajes de la Warner Brothers.

Asociado con Ricardo Urgoiti, funda en Madrid, en 1935, Filmófono, compañía que produce las películas comerciales *Don Quintín el amargao* (Luis Marquina, 1935), *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia, 1935), *¿Quién me quiere a mí?* (José Luis Sáenz de Heredia, 1936) y *¡Centinela alerta!* (Jean Grémillon, 1936). A Sáenz de Heredia, sobrino de José Antonio Primo de Rivera, falangista y notorio franquista —luego dirigió *Raza* (1941) y *Franco, ese hombre* (1964)—, Buñuel, gracias a sus contactos republicanos, le salvará la vida en el Madrid «rojo».

Luis Buñuel se acredita en esas películas como productor ejecutivo, pero sobran

los testimonios que indican que de hecho las dirige o controla en gran parte y le sirven de aprendizaje: no quiere figurar como director, pues son trabajos muy alejados de sus escritos, creaciones y actividades surrealistas, impulsados por las diversas proyecciones de *Un chien andalou* y *La edad de oro*. Continúa, además, su amistad y eventual colaboración con Federico García Lorca y Salvador Dalí. Luego, rompe oficialmente con el grupo surrealista y se vincula a los comunistas. Comienza su sordera.

En septiembre de 1936, tras el inicio de la Guerra Civil, Buñuel sale de España y se instala en París, ejerciendo tareas de información y propaganda al servicio del gobierno republicano, lo que le lleva a viajar por Europa.

Ayuda en los rodajes de *Sierra de Teruel* (André Malraux, 1939) y *Tierra de España* (Joris Ivens, 1938). Antes, supervisa el montaje del documental de propaganda prorrepública *España leal en armas* (Jean Paul Le Chanois, 1937).

En este contexto de relaciones y trabajos variopintos, insatisfecho con su última tarea política —coordinar desde Bayona el lanzamiento en globos de octavillas al otro lado de los Pirineos—, Buñuel recibe del embajador de la España republicana en París la sugerencia de trasladarse a Hollywood con la misión de supervisar (como *historical advisor*) las películas que allí se producen en favor de la causa de la República, como *Blockade* (William Dieterle, 1938), con Henry Fonda.

Con unos pocos ahorros y aportaciones de amigos, llega a Hollywood en 1938. Es acogido por Frank Davis, su antiguo jefe en la MGM, de ideas comunistas, quien lo contrata para supervisar el guion y el inminente rodaje de *Cargo of Innocence*, sobre los niños evacuados desde el puerto de Bilbao.

El proyecto se suspende. Una orden de Washington decreta que Hollywood abandone la producción de películas sobre la Guerra Civil española.

Luis Buñuel, con su mujer y su hijo, se queda varado en Hollywood durante varios meses, sin trabajo ni dinero. Retoma en vano su ya frustrado proyecto sobre Goya, *La duquesa de Alba y Goya*.

Intenta vender gags cómicos a su viejo amigo Charles Chaplin, que le da plantón. Recurre a René Clair, que le explica que él mismo rechaza películas porque ninguna le gusta.

Nada. Se las apaña con el dinero que le envían algunos amigos y la hermana de su mujer.

Desesperado, Buñuel tiene noticia de que su quinta ha sido movilizada en España. Escribe al cónsul español en Nueva York para solicitar su repatriación e incorporación al frente, pero le deniegan la petición. Poco después, acaba la Guerra Civil.

Luis Buñuel envía, el 27 de septiembre de 1939, un currículum para ingresar en la filmoteca del MoMA de Nueva York y, finalmente, decide ir hasta allí en busca de trabajo.

«Período negro», dice. Llega a pensar en trabajar en las cocinas de un hotel neoyorquino, gracias a la recomendación de un amigo relacionado con ambientes sindicales gangsteriles.

En julio de 1940 nace Rafael, su segundo hijo. A comienzos de ese año, Buñuel presenta y exhibe *Las Hurdes* en la Universidad de Columbia y también *Un chien andalou*. Robert Flaherty ve *Las Hurdes* —gracias a Iris Barry— en un pase privado, queda entusiasmado y trata inútilmente de buscar trabajo para Buñuel.

Gracias también a la poetisa inglesa Iris Barry, esposa del vicepresidente del MoMA, Dick Abbot, Buñuel vuelve a montar *El triunfo de la voluntad y Feldzug in Polen*, otro documental nazi, para convencer al presidente Roosevelt y al Senado de la utilidad del cine de propaganda, y, a principios de 1941, es contratado en firme por el MoMA. Chaplin se ríe con su montaje del filme de Leni Riefensthal y René Clair se estremece.

Buñuel tiene veinte subordinados, un despacho, el cargo de *chief editor* y un sueldo de 125 dólares a la semana. Su tarea consiste en seleccionar películas de propaganda antinazi y distribuir las en español, inglés y portugués. También tiene el cometido de producir dos películas de esas características. Su inglés ha mejorado gracias a asistir a clases nocturnas.

Se aloja en casa del escultor Alexander Calder, en el cruce entre la calle 86 y la Segunda Avenida, cuyo apartamento termina alquilando. Tiene trato frecuente con André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst, Yves Tanguy, Fernand Léger, Antoine de Saint-Exupéry, Edwin Robert Anderson Seligmann, Claude Lévy-Strauss y Leonora Carrington. También con Juan Negrín, hijo del ex presidente de la Segunda República, y con su mujer, la actriz Rosita Díaz Gimeno, por la que Buñuel llega a sentir cierta atracción. Se esboza el proyecto de una película pornográfica con Léger y Duchamp.

El trabajo de Buñuel se amplía con el puesto, desde mayo de 1942, de supervisor y jefe de montaje de documentales para la OIIA, una agencia para la coordinación de asuntos interamericanos que dirige Nelson Rockefeller. Inicia los trámites para la adquisición de la ciudadanía estadounidense.

En el clima político previo a la «caza de brujas», los comentarios de Salvador Dalí sobre su anticlericalismo en su libro *La vida secreta de Salvador Dalí* (publicado en inglés en octubre de 1942), las campañas de sectores ultracatólicos y un artículo de la revista *Motion Picture Herald* contra *La edad de oro* y su director crean una situación de acoso y escándalo que lleva a Buñuel a dimitir, el 30 de junio de 1943, de su puesto en el MoMA, pese al criterio del director del museo, que le aconseja resistir.

«Otro período negro». Padece una dolorosísima ciática, por lo que a veces tiene que usar muletas. Un quiropráctico está a punto de dejarle inválido. Con solo 300

dólares en el bolsillo, sobrevive grabando la locución en español de textos de documentales sobre el Ejército estadounidense.

Cita a Salvador Dalí en el bar del Hotel Sherry Netherlands, dispuesto a pegarle. Cree que está en la calle por su culpa, una imputación excesiva a juicio de los historiadores. Dalí le dice: «Escucha, he escrito ese libro para hacerme un pedestal a mí mismo. No para hacértelo a ti». Buñuel escribe en sus memorias que, con ayuda del champán y de los recuerdos, se separan «casi amigos, pero la ruptura es profunda». Solo volverían a verse una sola vez más en sus vidas.

Buñuel, sin empleo en Nueva York.

LOS ÁNGELES, 1944: EL AMARGO SABOR DE LA DERROTA

Después de descartar dar clases —su amigo Américo Castro se lo desaconseja— en la Universidad de Princeton, Luis Buñuel, con su mujer y sus dos hijos, llega a Los Ángeles por tercera vez, a finales de 1944. Ha aceptado un ofrecimiento de Warner Bros para supervisar de nuevo versiones en español de éxitos estadounidenses. A lo largo de un año desempeña su trabajo con, entre otros, José Rubia Barcia, filólogo y escritor gallego exiliado.

La tarea se termina ante la extensión en países como España de los doblajes. Buñuel es repescado para dirigirlos.

El director de *Un chien andalou*, *La edad de oro* y *Las Hurdes* no logra ningún empleo satisfactorio en Hollywood —aunque reanuda sus viejos contactos con René Clair y Erich von Stroheim— y llega a pensar que nunca más dirigirá una película.

Además, no encuentra dinero para un filme en colaboración con Man Ray (*Los basureros de Los Ángeles*), sobre una adolescente que vive una historia de amor en medio de un inmenso vertedero, ni para otro proyecto, escrito con Rubia Barcia, *La novia de los ojos asombrados*, en el que una chica que había muerto reaparecía.

El director de origen francés Robert Florey, especializado en películas de terror y misterio de serie B, le ofrece escribir una secuencia, que debe interpretar Peter Lorre, para su película *La bestia de los cinco dedos* (1946). Buñuel acepta y la escribe; la secuencia le gusta a Florey, quien, sin embargo, le indica que el productor no la aprueba, por lo que no llega a cobrar nada. Buñuel cuenta en sus memorias que vio la película en México después y reconoció su trabajo: Peter Lorre es el asesino del abogado de un pianista muerto y asusta a sus herederos exhibiendo una mano amputada del fallecido. Pensó en demandar a la Warner, pero le disuadieron: «La Warner Brothers tiene sesenta y cuatro abogados, solo en Nueva York», escribe en *Mi último suspiro*.

En plena desorientación y debacle personal, Buñuel se encuentra con la montadora, productora y directora francesa Denise Tual, viuda de Pierre Batcheff, el protagonista de *Un chien andalou*. Tual —quien, por cierto, rodó en 1977 *Souvenirs*

surrealistas, sobre Buñuel— le ofrece dirigir en Francia una adaptación de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Buñuel acepta, pese a que la obra de su amigo no le gusta.

Tual tiene que pasar por México camino de París, y Buñuel la acompaña. En la capital mexicana —que no conocía— se esfuma la película sobre la pieza de Lorca —otro postor ofrece más dinero por los derechos—, pero Denise Tual pone en contacto a Buñuel con el productor Oscar Dancigers, a quien el director conoce del París de antes de la guerra.

Oscar Dancigers le propone a Buñuel dirigir *Gran Casino*. El director, que no tiene nada mejor ni peor que hacer, acepta y el rodaje empieza el 19 de diciembre de 1946 con los cantantes y actores Jorge Negrete y Libertad Lamarque. La película será un completo fracaso, y Luis Buñuel no dirigirá un nuevo filme hasta casi tres años después.

Gran Casino, no obstante, salva a Luis Buñuel del naufragio en Los Ángeles, marca el comienzo de su larga y fecunda etapa mexicana y es la primera de las nueve películas que filmará con el productor Oscar Dancigers en los trece años siguientes: *El gran calavera* (1949), *Los olvidados* (1950), *La hija del engaño* (1951), *Robinson Crusoe* (1952), *Él* (1952), *Abismos de pasión* (1953), *La mort en ce jardin* (1956) y *La fièvre monte à El Pao* (1959).

Aquel día de noviembre de 1972, en casa de George Cukor, rodeado del aprecio de los grandes directores, era inevitable que Luis Buñuel tuviera un sabor agrídulce en los labios, el sabor a miel de la gloria del momento y a hiel de cuatro graves y lejanos tropiezos, el último de los cuales le abrió, a los 46 años, las puertas de México y de una extensa carrera como director después de alrededor de 8 años en Estados Unidos y de 14 años —desde *Las Hurdes*— sin rodar una película, en el tramo de edad y vida que suele ser el más fértil para un creador.



El tabaco negro y fuerte, junto con la comida y la bebida, fue una de las grandes aficiones de Luis Buñuel, que apareció fumando en la crucial escena del ojo de *Un chien andalou* (1929), su primera película.

TRES PLACERES: COMER, BEBER Y FUMAR

El almuerzo en casa de George Cukor no conoció más incidentes que la ausencia de Fritz Lang y la pronta retirada de John Ford, a causa de los achaques de ambos. La comida se pudo celebrar gracias a la presencia de Luis Buñuel en Los Ángeles para presentar *El discreto encanto de la burguesía*, cuyos personajes no consiguen nunca satisfacer sus deseos y sus planes de empezar y terminar una comida juntos.

El azar o el destino se abstuvieron de entrometerse en la mansión de George Cukor para forzar una situación paralela a la que la película de Luis Buñuel recrea y reitera. Habría sido una jugarreta que tal vez hubiera divertido al director aragonés. Como si los ilustres invitados no hubieran podido abandonar, por motivos inexplicables, al igual que en *El ángel exterminador*, la estupenda vivienda de Cordell Drive. Hubo foto de familia, sí, pero esta vez los comensales ni eran vagabundos, ni estaban colocados como en el lienzo de *La última cena* ni, como en *Viridiana*, el sexo de una mendiga euforizada por el alcohol hizo las veces de objetivo de la cámara.

En *Tristana*, según *Cahiers du Cinéma*, hay dieciséis escenas en las que se come, aunque Buñuel dijo que solo había tres.

Ensalada, pescado hervido, Chablis... El menú que propuso George Cukor fue sobrio, como correspondía a su carácter morigerado y a las edades propectas, con sus trastornos y restricciones, de la mayoría de los presentes.

Al menos nueve veces, entre la realidad y los sueños, se frustran las comidas o cenas de los personajes principales de *El discreto encanto de la burguesía*: el matrimonio Sénéchal, el matrimonio Thévenot y su hermana-cuñada Florence y Rafael Acosta, embajador de la República de Miranda. Eso sin contar la merienda fallida de las tres damas protagonistas en el elegante y absurdo salón de té que no tiene nada de nada: ni té, ni café, ni leche, ni verbena ni ninguna infusión. Solo agua.

Es probable que Buñuel, al mencionar o mostrar los platos que sus personajes se disponen infructuosamente a comer en la película, quisiera señalar e, incluso, ridiculizar los gustos burgueses, las preferencias culinarias propias de gente de elevado estatuto, ayudando así a completar su caracterización. También es posible que, en más de una ocasión, y dado que solía introducir en sus películas vivencias propias de todo tipo, Buñuel mencionara algún plato de su predilección. El potaje, por ejemplo.

En el restaurante de carretera, tras la primera escena de la equivocada cita a cenar en casa de los Sénéchal, los personajes le dan muchas y dubitativas vueltas a la carta que les ha ofrecido el *maître*. Se mencionan las ostras, los caracoles *chablienne*, una

terrina de liebre, el melón con oporto, el caviar, las sardinas a la brasa, las delicias de lenguado, la raya con mantequilla negra, las albondiguillas en broqueta con salsa Nantúa y la trucha con media salsa. Entre los vinos y cócteles, los tintos de Burdeos y Borgoña, el espumoso Crémant y, por supuesto, el dry martini. Como aperitivo, el Rollmops (que es un canapé de arenque y pepinillo típico de Alemania). Hay una alusión a la cadena francesa de alimentación Picard (aunque también puede ser una broma respecto a Ully Pickardt, el jefe de producción de la película).

La mención a los caracoles con Chablis es casi imposible de captar en el diálogo, pero tiene gracia que ese vino blanco francés se sirviera, por casualidad —¿o no?—, en casa de George Cukor.

Dos comentarios: el señor Thévenot desconfía del caviar, cree que servirán poca cantidad y que no será bueno, y asegura que prefiere el suyo; la señora Sénéchal, en un perspicaz y muy habitual comentario, se muestra preocupada de que el restaurante no sea nada caro y, sin embargo, esté vacío.

Pronto sabrá, para su sorpresa, por qué está vacío.

El tercer almuerzo imposible, en casa de los Sénéchal, gira en torno a la preparación adecuada del dry martini, la bebida favorita de Luis Buñuel, sobre la que se explaya.

Al llegar a la casa, en el comedor y antes del divertido incidente que provoca la suspensión del almuerzo, el señor Thévenot nota en el aire un aroma muy agradable y su esposa apuesta por un volován «a la financiera», esto es, por un pastel de hojaldre moldeado y hueco que puede contener champiñones, crestas de gallo...

En el cuarto almuerzo (cena) malogrado, también en el domicilio de los Sénéchal, el menú previsto parece arrancar con *foie-gras*. La llegada de un numeroso contingente de militares estropea la velada. Se reorganiza la cena para acoger a los soldados, y ya solo se menciona un menú doméstico de emergencia para tanta gente (paté, jamón, huevos, queso y café), aunque tampoco llegue a consumirse. Se bebe whisky y dry martini.

En la quinta cuchipanda imposible, en el supuesto domicilio del jefe militar que aparece en la secuencia anterior, los personajes beben abundantemente antes de sentarse a la mesa, si bien no están seguros de estar tomando whisky o «casi-cola» —dicen—, lo que les hace dudar de la calidad del banquete que les aguarda.

Sentados a la mesa, sin rastro de su anfitrión, un criado trae en una bandeja lo que parece ser un pollo asado. Pero el sirviente tropieza, el pollo cae al suelo y el sonido de la caída revela lo que al instante se comprueba: que es un pollo de imitación, hueco y de cartón.

Esta secuencia es un sueño del señor Sénéchal, previo a la cena verdadera, que va a comenzar a continuación.

Los numerosos invitados del militar beben whisky, oporto y champán, en las cercanías de una mesa bien provista de indiscernibles fuentes y canapés variados.

La cena no tiene lugar, a causa de un asesinato, si bien se nos revela que todo era

un sueño del señor Thévenot, que incluía otro sueño, el anterior del señor Sénéchal.

La séptima comida frustrada vuelve a tener como escenario la villa de los Sénéchal. La llegada de la policía será el motivo de su suspensión. La señora Sénéchal había avanzado el menú: tortilla de trufas y pintada con vino de Moriles, única alusión esta, en toda la película, a un producto gastronómico netamente español.

La octava comida (cena) abortada comienza, otra vez, en el hogar de los Sénéchal, a las nueve menos cuarto de la noche. La señora de la casa teme que su *gigot* (asado de pierna de cordero) vaya a quedar demasiado hecho. También ha preparado —«ella misma», aclara— un potaje ligero con hierbas del jardín. Había estado a punto de no hacerlo, pero se dijo: «Una comida sin potaje, ¿es realmente una comida?».

La criada Inés trae el potaje en una sopera, se sirve y el señor Thévenot —quien ha dicho que tiene mucha hambre— opina que está delicioso.

La cocinera Rosalía trae el *gigot* a la mesa, y el señor Sénéchal se pone en pie, pues para cortar este tipo de asado —alecciona— es preciso hacerlo de pie, es más correcto.

Todo va bien esta vez. Llega un plato de fríjoles como complemento del *gigot*. Todo son felicitaciones y parabienes. El señor Thévenot proclama que, en la próxima ocasión, todos irán a su casa a probar su caviar a la cuchara (el señor Thévenot, siempre a vueltas con su caviar) y que su cuñada, Florence, les preparará su «famosa mezcla de vodka y cazalla». La señora Thévenot —«un poco perversa», dice— manifiesta su debilidad por los fríjoles americanos en conserva.

De pronto, en este clima tan prometedor, irrumpen en la casa tres hombres armados, lo que tendrá graves consecuencias. La interrupción de la comida, la menor de todas.

Pero, una vez más, todo es un sueño. Un sueño del embajador Acosta, que se despierta sobresaltado en su cama y, a continuación, va a la cocina, abre la nevera, toma un asado fileteado y, con pan y vino sobre la mesa, lo devora con avidez.

Por fin, alguien come a su antojo y sin ser interrumpido en *El discreto encanto de la burguesía*, que camina hacia su final inmediato.

En *Mi último suspiro*, Buñuel resume sus preferencias culinarias: «Me gustan los arenques en aceite como se los prepara en Francia y las sardinas en escabeche como se hacen en Aragón, adobadas con aceite de oliva, ajo y tomillo. Me gusta también el salmón ahumado y el caviar, pero, generalmente, mis gustos alimenticios son sencillos, poco refinados. No soy un *gourmet*. Un par de huevos fritos con chorizo me proporcionan más felicidad que todas las “langostas a la reina de Hungría” u otros “timbales de pato a la Chambord”».

El Chambord es un licor con sabor a frambuesa, originario de la región francesa del mismo nombre, y no es fácil saber lo que son las langostas «a la reina de Hungría», quizá una invención improvisada de Buñuel para hablar de un presunto

plato sofisticado, caro y burgués.

No señala aquí Buñuel ninguna comida mexicana entre sus preferidas, aunque se adaptó al chile y al guacamole. A Jeanne, en su casa, le pedía —cuenta ella en sus memorias— que le cocinara sopa de verduras, paella y croquetas. Buñuel no es un gourmet, y sus gustos son poco refinados. Cuando el productor Serge Silberman le invitaba a comer una o dos veces al año al selecto restaurante parisino Maxim's, Buñuel pedía —cuenta Carrière— una tortilla. Diferente, pues, a sus personajes de *El discreto encanto de la burguesía*, coincide con ellos, sin embargo, en su afición a los arenques y el caviar.

Aclara, igualmente, que le gusta «comer temprano, acostarme y levantarme pronto. En eso soy completamente antiespañol». El Buñuel monacal, que se sentía tan a gusto entre los benedictinos y en el refectorio del monasterio de El Paular.

El apretado resumen de los gustos culinarios de Buñuel, en sus memorias, es parco y muy incompleto. Jean-Claude Carrière es un testigo privilegiado de los placeres del paladar de Buñuel. En sus diecinueve años de amistad y trabajo en común, Carrière comió más de mil veces con Buñuel. Lo dice en su libro *Para matar el recuerdo. Memorias españolas*, imprescindible para conocer mejor la intimidad del cineasta aragonés, escrito, eso sí, desde el afecto y la devoción, sin asomo de crítica.

Cordero asado, tortilla, merluza, cochinillo, fabada, postre y vino tinto. Carrière dice que esas fueron las primeras palabras en castellano que «con más facilidad» aprendió cuando, en 1963, comenzó su colaboración con Buñuel como guionista para *Diario de una camarera*.

En sus habituales excursiones de un día a Toledo, era obligado visitar la Venta de los Aires, en las afueras de la ciudad, que Buñuel frecuentó desde los tiempos de la Residencia de Estudiantes y la creación de la Orden de Toledo. Allí, siempre el mismo menú: «magra a caballo (un trozo de cerdo asado sobre un lecho de tortilla) y perdiz toledana. Todo ello regado con un Yepes, un vino blanco de la región servido en pequeñas jarras de loza». Después, café.

Luis Buñuel tuvo durante mucho tiempo un apartamento en la Torre de Madrid, donde lo atendía su hermana Conchita cuando recalaba en España, tras superar los años de exilio.

Los días de trabajo, Carrière y Buñuel comían en la Cafetería California, en la Gran Vía, a la derecha, subiendo desde plaza de España. «Cocina simple y adecuada», dice Carrière. ¡Y tan simple! En los años sesenta y siguientes, platos combinados o menú del día.

Por las noches era distinto. Ambos cenaban con mucha más intención en restaurantes que Buñuel elegía: El Trabuco (gambas al ajillo), Botín (cochinillo), Valentín, Los Porches, La Granja (merluza a la plancha, arroz a banda), El Mesón —¿será El Mesón de Fuencarral?— (angulas, chuletitas de cordero, cordero asado, cabrito): «A los dos nos gustaba la comida rústica, la que se extrae de la tierra, con un sabor fuerte y cuanta menos salsa, mejor». Una vez por semana, cena en la terraza del

Café Gijón.

Carrière dice que el restaurante que más frecuentaron en Madrid, en los sesenta y a principios de los setenta, fue la Taberna de Doña Julia —«nuestro cuartel general»—, en una calle junto a la Gran Vía, muy cerca de la Torre de Madrid. Allí, pimientos asados con aceite de oliva, merluza, pimientos rellenos, gazpacho, callos a la madrileña, bacalao al ajoarriero, morcilla con garbanzos, pollo a la parrilla, queso con membrillo... Humo, ruido, chicas del espectáculo, algún rasgueo de guitarra, discusiones.

En los días de descanso, además de Toledo, excursión a Segovia, y allí, en Cándido, fabada y cochinillo preceptivamente partido con un plato.

Si la comida era con José Bergamín, hablando y discutiendo de todo, los locales elegidos eran La Granja, de nuevo, y La Bola, cerca de la plaza de Oriente, célebre por su cocido madrileño.

A propósito de la comida, Carrière esboza dos defectos en el comportamiento de Buñuel: solía llamar la atención de los camareros con un sonoro y desconsiderado «¡Pssssh!» y les hablaba con un tono brusco. Eso pertenece al lado bronco, tosco y poco pulido de Buñuel, tal vez emparentado con rasgos más graves: la cólera y el autoritarismo ocasionales.

En *Mi último suspiro*, Buñuel dedica un capítulo a «Los placeres de aquí abajo», lo que, por cierto, parece presuponer la existencia de placeres de allá arriba. Celestiales.

En ese capítulo no habla de la comida. Habla de la bebida (mucho), del tabaco (bastante) y del sexo (muy poco).

«Yo he pasado en los bares horas deliciosas. El bar es para mí un lugar de meditación y recogimiento, sin el cual la vida es inconcebible [...] A la hora sagrada del aperitivo, a solas en el cuartito en el que guardo mis botellas, me gusta recordar los bares que amé». Y luego: «El bar es un ejercicio de soledad». Bebedor solitario, pues —«el cuartito en el que guardo mis botellas»—, aunque también disfrutara bebiendo en compañía.

Especifica que no es lo mismo un bar que un café. Cierto. Los bares y cafés que amó —y recuerda en sus memorias— son, en tiempos parisinos con los surrealistas, el Café Cyrano, el Sélect (Campos Elíseos) y La Coupole (bulevar de Montparnasse); el bar del Hotel Plaza y Chicote (en Madrid); el bar-cafetería del Hotel de El Paular; el bar del Hotel Plaza en Nueva York, el bar El Parador (México DF) y el del Hotel de San José de Purúa (Michoacán, México), que encontró cerrado en 1980: «Nuestra época devastadora que todo lo destruye no respeta ni los bares».

Las visitas a Cándido y Chicote, así como las estancias en los paradores nacionales de turismo —que apreciaba sobremanera—, indican que Buñuel pasaba por alto que fueran, entonces, lugares emblemáticos del franquismo. A Carrière le dijo, eso sí, que nunca visitarían el Valle de los Caídos. Lo cierto es que allí nunca ha habido un restaurante de renombre, aunque disponga de una hospedería (Santa Cruz).

«Nunca bebo vino en el bar. El vino es un placer puramente físico que no excita la imaginación. En un bar, para inducir y mantener el ensueño, hay que tomar ginebra inglesa», dice Buñuel en sus memorias, después de haber precisado que, en lo referente a las bebidas, situaba «en lo más alto» el vino tinto.

Le gustaban el Valdepeñas y el Rioja, los buenos vinos californianos (uva Cabernet), algún vino chileno y mexicano. Fuera del Yepes blanco, no especifica más marcas. Los vinos italianos le parecían «trucados» y en Francia encontraba lo mejor y lo peor de los vinos. Lo peor: «el *coup de rouge* de los bistrots de París».

El apartado de los bares y de los alcoholes es uno de los más largos de *Mi último suspiro*: «Los que no estén interesados —por desgracia, los hay— pueden saltarse varias páginas —escribe Buñuel antes de apostillar—: si tuviera que enumerar todas las virtudes del alcohol, no acabaría nunca». Entre ellas, la ginebra —bebida en bota— como ansiolítico contra el miedo a volar —«constante e irreprimible»— que siempre tuvo Buñuel.

¿Más placeres alcohólicos? Amén del dry martini, el principal, los aperitivos franceses, el picón-cerveza-granadina, el mandarín-curaçao-cerveza, y, además de estos combinados, el vodka con el caviar y el aquavit —«agua de vida», un destilado escandinavo con cuarenta por ciento de alcohol— con el salmón ahumado. También los aguardientes mexicanos, el tequila y el mezcal. Sin embargo, el whisky nunca le interesó: «Es un alcohol que no comprendo».

Buñuel se declara el «modesto inventor de un cóctel llamado Buñueloni. En realidad, se trata de un simple plagio del célebre Negroni, pero, en lugar de mezclar Campari con la ginebra y el Cinzano dulce, pongo Carpano». Este cóctel de su invención lo tomaba Buñuel antes de cenar.

Carrière, hijo de viticultores, cuenta también que, en 1963, el día en que se conocieron a instancias del productor Serge Silberman, en el Hotel Montfleury, a las afueras de Cannes, para tantear su futura, constante y exitosa colaboración, Buñuel, tras los saludos iniciales, pidió dos botellas de vino.

Las incursiones de ambos en Toledo comenzaban con un Valdepeñas nada más llegar, un Tío Pepe antes de comer con Yepes blanco y un vino indeterminado antes de regresar a Madrid.

Carrière, siempre en *Para matar el recuerdo. Memorias españolas*, hace, de pronto, una precisión: «A veces, por placer, podía beber sin comedimiento. Lejos de ser un alcohólico, le gustaba el alcohol por el sabor y las sensaciones que le provocaba. Además del placer de beber en compañía, que estaba por encima de cualquier otra diversión. A veces tenía que ayudarle cuando regresábamos a la Torre de Madrid. Pero al día siguiente todo estaba en su sitio».

¿Alcohólico, Buñuel? Desde las primeras borracheras infantiles y juveniles hasta su bar privado en su casa de México, pasando por la Orden de Toledo en los tiempos de la Residencia de Estudiantes —un requisito para pertenecer a ella era «emborracharse por lo menos toda una noche»— y por todo lo que Buñuel cuenta o

deja caer sobre el alcohol en sus memorias y fuera de ellas, hay datos suficientes para hacerse una opinión, no necesariamente coincidente con la de Carrière.

Luis Buñuel aborda directamente el asunto en sus memorias, a la mitad, más o menos, de sus explicaciones sobre los placeres de la bebida. Dice: «Como seguramente habrán comprendido ya, yo no soy un alcohólico».

Por el contexto, esta afirmación puede tomarse como una broma, como una ironía, pues no pocos lectores «habrán comprendido ya» justamente lo contrario.

Y añade: «Desde luego, a lo largo de mi vida ha habido veces en las que he bebido hasta caerme, pero casi siempre se trata de un ritual delicado que no te lleva a la auténtica borrachera, sino a una especie de beatitud, de tranquilo bienestar, acaso semejante al efecto de una droga ligera. Es algo que me ayuda a vivir y a trabajar. Si alguien me preguntara si alguna vez en toda mi vida he conocido el infortunio de carecer de alguna de mis bebidas, le diría que no recuerdo que eso me haya ocurrido. Siempre he tenido algo que beber, ya que siempre he tomado precauciones».

Está claro.

Y después de la comida y la bebida, el tabaco: «Imposible beber sin fumar. Yo empecé a fumar a los dieciséis años y aún no lo he dejado. Desde luego, pocas veces he fumado más de veinte cigarrillos al día».

Fumador también de puros y en pipa —en algunos tramos de su vida—, Luis Buñuel fue, siempre que pudo, fiel a los cigarrillos franceses, Gitanes y Celtiques, los que más le gustaban, tabaco negro y fuerte.

Y, a continuación de una preciosa descripción sobre el placentero ritual de fumar, Buñuel, con más de ochenta años, concluye con una recomendación perfectamente demostrativa de su sentido del humor: «Por tanto, respetables lectores, para terminar estas consideraciones sobre el alcohol y el tabaco, padres de firmes amistades y de fecundos ensueños, me permitiré darles un doble consejo: no beban ni fumen. Es malo para la salud».



La primera película que escribieron juntos Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière fue *Diario de una camarera* (1963). En la imagen, Jeanne Moreau y Jean Ozenne en una escena fetichista muy del gusto del director.

LA BURGUESÍA NO ESTABA EN EL GUION

El discreto encanto de la burguesía fue el cuarto de los seis guiones que Jean-Claude Carrière y Luis Buñuel escribieron juntos, forjando una profunda amistad con ribetes de relación paternofilial. Buñuel tenía treinta y dos años más que Carrière.

Entre 1963 y 1972, después de su primera colaboración en *Diario de una camarera*, Carrière y Buñuel escribieron los guiones de *Belle de jour* y *La vía láctea* (1969), mientras que el director español filmó al margen del guionista francés dos películas coescritas con Julio Alejandro: en México, *Simón del desierto* (1964) y, en España, *Tristana*.

Cuando Serge Silberman puso a Jean-Claude Carrière en la órbita de Buñuel, el luego célebre guionista, dramaturgo y escritor apenas superaba los treinta años de edad y era un desconocido, sobre todo en el plano internacional y en comparación con el prestigio universal del que gozaba Buñuel.

Carrière había publicado dos novelas y, dibujante también, había ilustrado libros para Jacques Tati y Pierre Étaix. Con este último, gran figura del cine cómico europeo, había coescrito y, en algún caso, codirigido varios cortos —con uno, *Heureux anniversaire*, ganaron un Oscar en 1963— y, más tarde, siguió colaborando en la escritura de varios de sus largometrajes.

Silberman, al unirlo a Buñuel, le dio a Carrière la oportunidad de su vida y un auténtico espaldarazo. Después llegarían sus guiones para Louis Malle, Milos Forman, Jean-Luc Godard, Volker Schlöndorff y tantos otros, por ejemplo, Juan Luis Buñuel (dos veces), el hijo mayor del cineasta.

El propio Silberman reorientó su carrera como productor al proporcionar a Buñuel —gracias a la mediación del actor Fernando Rey, que los puso en contacto— la complicidad, los medios y la libertad para volver a rodar en Francia. Puede decirse, sin lugar a dudas, que la alianza entre Silberman, Buñuel y Carrière fue altamente beneficiosa para los tres y decisiva en sus respectivas trayectorias.

Silberman, judío de origen polaco (Lodz), diecisiete años más joven que Buñuel, había escapado del exterminio nazi y se había asentado en Francia, donde produjo, entre otras, dos importantes películas: los policíacos *Bob le flambeur* (1955), de Jean-Pierre Melville, y *La evasión* (1960), de Jacques Becker, películas de dos cineastas apreciados por la emergente *Nouvelle Vague*, movimiento, por cierto, al que no se vinculó Silberman como productor.

Tras la muerte de la madre del cineasta, doña María Portolés, en 1969, y después de la presentación, en mayo de 1970, de *Tristana* en Cannes, Buñuel y Carrière se centran en el guion de *El discreto encanto de la burguesía*, que escribirán

fundamentalmente entre París (Hotel L'Aiglon), México (balneario de San José de Purúa) y Toledo (Parador), donde lo terminan el 9 de noviembre de 1970, día que ambos recuerdan por haber llegado a ellos la noticia de la muerte del general Charles de Gaulle. Un camarero se acercó a Buñuel y le dijo: «De Gaulle ha muerto». Cuando el camarero se alejó, Buñuel le comentó a Carrière que esa frase podría ser un buen título para su película.

Buñuel estaba buscando una historia que pudiera permitirle jugar, como en *El ángel exterminador*, con repeticiones de escenas y frases. Carrière y él idearon un comienzo, pero no le encontraban continuidad. Estaban desmoralizados y pensaron en tirar la toalla. Así se lo comunicaron a Serge Silberman, que, alarmado, fue a visitarlos a México.

De pronto, Silberman les contó una anécdota que acababa de sucederle: había invitado a un grupo de amigos a cenar en su casa un determinado día, pero no solo olvidó comentárselo a su mujer, sino que se ausentó de su domicilio porque tenía otro compromiso. Los amigos llegaron a su casa con flores y se encontraron a su mujer, ignorante de todo, en bata. Acababa de cenar y se disponía a acostarse.

Esta anécdota fue atrapada por Buñuel y Carrière, y no solo está casi literalmente en la primera secuencia de *El discreto encanto de la burguesía*, sino que fue el módulo para el juego de acciones repetitivas —reunirse para comer y no poder hacerlo— que se desarrollan en la película.

Escribe Buñuel en sus memorias: «El trabajo fue muy largo. Escribimos cinco versiones diferentes del guion. Había que encontrar su justo equilibrio entre la realidad de la situación, que debía ser lógica y cotidiana, y la acumulación de inesperados obstáculos, que, no obstante, no debían parecer nunca fantásticos o extravagantes. El sueño vino en nuestra ayuda e, incluso, el sueño dentro del sueño».

Cuando Carrière y Buñuel, en 1966, estaban en Venecia presentando *Belle de jour*, que ganó el León de Oro, vieron en el festival *La Chinoise* (1966), de Jean-Luc Godard. Ambos han reconocido que la libertad narrativa de esta película les conmocionó y les impulsó a escribir en lo sucesivo sin atender las convenciones estructurales y lógicas del relato cinematográfico de raíz novelesca. En *La vía láctea* pusieron por primera vez en práctica ese propósito, continuado en *El discreto encanto de la burguesía*, *El fantasma de la libertad* y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Es remarcable que fuera Godard quien hiciera rebrotar la libertad creativa y la juventud rupturista del viejo surrealista. El director francés, en su *Introducción a una verdadera historia del cine*, devolvió a Buñuel el cumplido al afirmar que *La edad de oro* es un filme muy interesante porque supone un gran cambio, el verdadero cambio, el de «las formas».

Pese a todo lo que se ha escrito sobre la película como sátira y crítica de la burguesía, Buñuel dice en sus memorias que, mientras escribían el guion, «nunca habíamos pensado en la burguesía».

Buñuel y Carrière no tenían título para el filme cuando acabaron de escribirlo,

aunque habían barajado *Los invitados*. La última noche en Toledo hicieron tormenta de ideas y salieron a relucir títulos como *Abajo Lenin o la Virgen en la cuadra*, título, desde luego, que hubiera desconcertado al público y que aportó Buñuel, inspirado por un verso de la *Carmagnole*, uno de los himnos jacobinos de la Revolución francesa. Carrière lo rechazó. Buñuel propuso *El encanto de la burguesía* —donde aparecía, por fin, la burguesía— y Carrière opinó que faltaba un adjetivo para redondearlo y, entre varios, acabó sugiriendo «discreto», que Buñuel aceptó. «Nos parecía que, con este título, *El discreto encanto de la burguesía*, la película adquiriría otra forma y casi otro fondo. Se la miraba de forma distinta», escribió Buñuel. Y tenía razón.

En sus memorias, Buñuel expuso de forma somera alguna de sus ideas sobre el guion en general. «Nada es más importante en la fabricación de una película que un buen guion», dice.

El cineasta reconoce que nunca ha sido un hombre de letras, aunque le hubiera gustado serlo; de hecho, escribió críticas, poemas, ensayos breves y pequeñas piezas teatrales. Por no ser un hombre de letras —explica— recurrió a escritores-guionistas para que le ayudaran «a poner en negro sobre blanco el argumento y los diálogos». Y aclara: «Eso no significa que este colaborador sea un simple secretario encargado de registrar lo que yo digo. Al contrario. Tiene el derecho y el deber de discutir mis ideas y proponer las suyas, aunque sea yo, a fin de cuentas, quien debe decidir».

Desde luego, el escritor «colaborador» era quien redactaba los diálogos y quien se enfrentaba por primera vez a la página en blanco. Carrière y Buñuel se concedieron, como método de trabajo, un recíproco derecho a veto; esto es, si la idea de uno no le gustaba al otro era suficiente que este se opusiera a ella para que no se volviera a comentar.

La intromisión del azar en los guiones estaba prohibida. Buñuel decía: «Tenemos que aceptar el azar en la vida pero negarlo en un guion».

Buñuel contabiliza en total dieciocho coguionistas a lo largo de su carrera. Solo en cuatro ocasiones escribió el guion en solitario, aunque no menciona esas cuatro películas. Según las filmografías ya acreditadas, no serían más de dos: *La edad de oro* y *Las Hurdes*, esta última a partir de un texto coescrito con Pierre Unik. Tal vez Buñuel estuviera aludiendo a otros dos guiones nunca filmados. Entre esos dieciocho guionistas colaboradores, solo destaca los nombres de tres: Julio Alejandro («hombre de teatro, buen dialoguista»), Luis Alcoriza («enérgico y susceptible») y, por supuesto, Jean-Claude Carrière.

Buñuel afirma que «una película nunca debe aburrir» y, quizá por ello, asegura que lo esencial en un guion es «el interés mantenido por una buena progresión, que no deja ni un instante en reposo la atención de los espectadores».

Es curiosa esta exaltación tajante del concepto de «buena progresión», pues películas como *La vía láctea* o, sin ir más lejos, *El discreto encanto de la burguesía* en absoluto parecen responder a lo que, a primera vista y comúnmente, se entiende por una estructura narrativa que responda a una «buena progresión».

Del mismo modo en que se convirtió en un tópico reprochar a Buñuel el descuido formal de su trabajo como realizador, la irrelevancia desmañada de su puesta en escena —en su etapa mexicana, solía añadirse—, tampoco se ponderó en demasía su pericia como guionista. La fuerza de Buñuel, se venía a decir, surgía de situaciones e imágenes aisladas, preñadas de ideas inquietantes, procedentes de su imaginación fantástica, del onirismo poético, de su veta, en fin, surrealista.

François Truffaut contradujo radicalmente esta visión en un texto escrito en 1971 con el título de «Buñuel, el constructor», en el que afirmaba con contundencia que el cineasta era «un extraordinario guionista y un maestro de la construcción dramática». En apoyo de su tesis, Truffaut desmenuzaba *Ensayo de un crimen* (1955).

Truffaut recurría al ya mencionado artículo de su entonces novia, la actriz Catherine Deneuve, para asegurar con ella que «Buñuel es, en primer lugar, un formidable narrador de historias, un guionista diabólico que mejora sin cesar el texto para que la anécdota sea más interesante, más sugestiva».

En su análisis, Truffaut atribuía a Buñuel dos virtudes que merecen ser consideradas en el guion de *El discreto encanto de la burguesía*: la audacia en la manipulación del tiempo y el hábil manejo del *flashback*. Truffaut valoraba a Ernst Lubitsch y Luis Buñuel como «los reyes del *flashback* invisible».

Carrière ha contado en su libro *Dictionnaire amoureux du Mexique* cómo eran el sistema y las jornadas de escritura de guion entre Buñuel y él en el balneario mexicano de San José de Purúa. Se alojaban en habitaciones contiguas, sin familiares, ni amigos ni teléfono. Trabajaban tres horas por la mañana y otras tres por la tarde, sin descansar el domingo, siempre en la habitación de Carrière y con provisión de cigarrillos.

La sesión comenzaba con un breve paseo en silencio, seguido del comentario de las noticias del día en la prensa, sin nada de televisión. Valoraban y discutían con dos copias la redacción de una o varias escenas, que Carrière había escrito en solitario la tarde anterior en su máquina de escribir portátil. Después, pasaban a imaginar y esbozar entre ambos las escenas siguientes. Hacia las diez y media, tomaban café con galletas.

Antes de comer juntos temprano, siempre en la misma mesa, disfrutaban de hora y media de piscina, seguida de aperitivo y comentarios. Por la tarde, Buñuel descansaba primero y se entregaba a sus devaneos imaginativos en compañía de alguna bebida. Carrière escribía en su cuarto a partir de las notas tomadas en la sesión matinal. Volvían a reunirse al final de la tarde, cenaban y se acostaban pronto.

Estos encierros duraban entre cuatro o cinco semanas. En El Paular, las jornadas de trabajo eran muy similares, con la particularidad de que, una vez por semana, Buñuel y Carrière comían en silencio —trucha, cordero—, escuchando la lectura en latín o castellano de textos sagrados, con los monjes benedictinos en el refectorio gótico del monasterio. Después, tomaban café, chocolate y galletas con el prior y bromeaban sobre el ateísmo de Buñuel: «Es un bulo que Dios ha hecho correr», le

dijo una vez el director al prior. Los monjes les permitían dar un paseo en solitario por el claustro, junto a las tumbas donde están enterrados los frailes que mueren en el monasterio.

En 1973, el guion de *El discreto encanto de la burguesía* fue editado en francés y en París en la prestigiosa y nutrida colección de guiones de *Avant Scène du Cinéma*. En diciembre de 1973, la editorial barcelonesa Aymá lo editó en castellano, con traducción y notas del crítico Enric Ripoll-Freixes.

INCINE

INCINE presenta

le charme discret de la bourgeoisie

(el discreto encanto de la burguesía)



Oscar a la
mejor película
extranjera 1972



Reduñar
hasta
70 de
alto

avec par ordre
d'entrée en scène
FERNANDO REY
PAUL FRANKEUR
DELPHINE SEYRIG
BULLE OGIER
STEPHANE AUDRAN
JEAN-PIERRE CASSEL
JULIEN BERTHEAU
MILENA VUKOTIC
MARIA GABRIELLA MAIONE
CLAUDE PIEPLU
MUNI
FRANÇOIS MAISTRE
PIERRE MAGUELON
MAXENCE MAILFORT

scénario de
LUIS BUNUEL
avec la collaboration de
JEAN-CLAUDE CARRIERE

décors de
PIERRE GUFFROY
Directeur de la Photographie
EDMOND RICHARD
Directeur de la Production
ULLY PICKARD
un film produit par
SERGE SILBERMAN
PANAVISION SPHERIQUE
EASTMANCOLOR

UNE PRODUCTION
GREENWICH FILM PRODUCTION
© COPYRIGHT MCMLXXII

UN FILM DE LUIS BUNUEL

V.O. con subtítulos en español

El cartel de *El discreto encanto de la burguesía* preparado por Greenwich Film no gustó a Luis Buñuel. Fue modificado para su estreno en España a instancias de la censura del régimen franquista.

FICHA DE *EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESÍA*

Título original: *Le charme discret de la bourgeoisie*

Nacionalidad: Francia-España-Italia

Fecha de producción: 1972

INTÉRPRETES

Fernando Rey (Rafael Acosta, embajador de Miranda)

Stéphane Audran (Alice Sénéchal)

Jean-Pierre Cassel (Henri Sénéchal)

Paul Frankeur (François Thévenot)

Delphine Seyrig (Simone Thévenot)

Bulle Ogier (Florence, hermana de Simone)

Julien Bertheau (el obispo, monseñor Dufour)

Claude Piéplu (el coronel)

Milena Vukotic (Inés, la sirvienta de los Sénéchal)

Michel Piccoli (el ministro del Interior)

Gerald Robard (el teniente Hubert de Rochecahin)

Muni (la campesina)

Georges Douking (el jardinero moribundo)

François Maistre (el comisario)

Pierre Maguelon (el jefe de policía)

Bernard Musson (el camarero del salón de té)

Amparo Soler Leal (la madre muerta)

Maria Gabriella Maione (la terrorista)

Robert Le Béal (el sastre)

José Luis Barros (el teniente coronel o comandante)

Director: Luis Buñuel

Productor: Serge Silberman

Producción: Greenwich Film Production (París), Jet Films (Barcelona) y Dean Film (Roma)

Guion: Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière

Fotografía: Edmond Richard (Eastmancolor)

Montaje: Helene Plemiannikov

Dirección artística: Pierre Guffroy

Vestuario: Jacqueline Guyot

Sonido: Guy Villette

Efectos sonoros: Luis Buñuel

Jefe de producción: Ully Pickardt

Ayudantes de dirección: Pierre Lary y Annie Gelbart

Duración: 95 minutos/ Rodaje: Studios-Cinéma de Boulogne-Billancourt (París) /
Comienzo del rodaje: 23 de mayo de 1972

Estreno: 15 de septiembre de 1972 (París), 22 de octubre de 1972 (Estados Unidos),
21 de abril de 1973 (Madrid y Barcelona; exclusivamente en VO con subtítulos)

Premios: Oscar a la mejor película en lengua no inglesa (1972); BAFTA (Gran
Bretaña) a la mejor actriz (Stéphane Audran) y al mejor guion; premio de la
Crítica (Francia) a la mejor película; premio de la National Board of Review (EE.
UU.) a la mejor película; premio de la Sociedad Nacional Nacional de Críticos de
Cine (EE. UU.) a la mejor película y mejor director

Nominaciones: Oscar al mejor guion original; BAFTA a la mejor película, mejor
director y mejor banda sonora; Globo de Oro (EE. UU.) a la mejor película en
lengua no inglesa

Espectadores en España: 536.065. Recaudación en España: 326.771,86 euros (datos
del Ministerio de Cultura)

Edición DVD disponible en España: Universal Pictures, 6,99 euros (precio FNAC)



La segunda comida de *El discreto encanto de la burguesía* se frustra por el fallecimiento del dueño del restaurante, cuyo cadáver —en un rasgo de humor negro— es velado por sus empleados junto al comedor.

UN CADÁVER EN EL RESTAURANTE (ARGUMENTO, 1)

(El lector va a encontrar a continuación —y en otras tres ocasiones—, en el texto que recuenta y resume el argumento de *El discreto encanto de la burguesía*, referencias numéricas que se corresponden con notas de comentario. Puede, perfectamente, leer estas notas seguidas después del relato.)

Un automóvil avanza en la noche por carreteras secundarias hacia una mansión rodeada de jardín y arbolado. Aparecen los títulos de crédito (1).

Un chófer uniformado ayuda a salir a los ocupantes del coche junto a la casa. Son Rafael Acosta, el maduro y apuesto embajador de la República de Miranda, que usa barba y sombrero (2), y la pareja Thévenot, integrada por François, canoso y anodino hombre de negocios, y Simone, bella, sofisticada, rubia y más joven, además de Florence, la hermana de Simone, de modales juveniles y aire despistado, con unas flores en la mano.

Una doncella, Inés, abre la puerta y los recién llegados entran en la villa y se extrañan de no ver la mesa puesta ni la chimenea encendida.

Aparece Alice Sénéchal, atractiva mujer frizando los cuarenta, vistiendo elegante ropa de estar en casa. Ha habido una confusión que sorprende a todos. La señora Sénéchal no les esperaba a cenar esa noche, sino la siguiente; su marido, Henri, está ausente y no hay nada preparado. ¿Una copa? Florence acepta con entusiasmo. El señor Thévenot sugiere ir a cenar a un restaurante cercano. La señora Sénéchal se resiste, pues no está vestida correctamente para salir, pero se deja convencer por sus amigos (3).

El grupo desciende del coche del embajador (4) ante el Auberge de la Sabretache (5). Nula animación, ¿estará cerrado? Una camarera les informa: pese a estar el local vacío, podrán cenar. Toman asiento en una mesa, no sin suspicacia, y comienzan a repasar la carta.

Un camarero atraviesa el comedor llevando dos cirios encendidos. Extrañeza. Se escuchan sollozos cercanos. Las tres mujeres, intrigadas, se levantan, van hacia la estancia anexa, de donde procede el llanto, y se encuentran con un muerto vestido de negro y tumbado con un rosario entre las manos, mientras su enlutada viuda llora a su lado (6). La camarera aclara al grupo que el recién fallecido es el muy querido dueño del local, que reposa ahí a la espera de la llegada de los servicios funerarios y que, pese a esta situación, es posible ofrecerles una cena soberbia (7). El grupo, no obstante, huye del local.

Rafael Acosta recibe en un despacho de la embajada, al día siguiente, a François Thévenot y Henri Sénéchal, un hombre joven y de aspecto dinámico. Se comenta

brevemente la confusión de la noche anterior y se formaliza una nueva cita para almorzar.

Thévenot, que mira por la ventana, avisa a sus amigos, con tono de complicidad masculina, de la presencia en la calle de una agradable muchacha en vaqueros que da cuerda a unos muñecos sobre la acera con la intención de venderlos a los transeúntes. Thévenot y Sénéchal se sorprenden cuando Acosta reacciona abriendo un armario, del que extrae un rifle con visor, y disparando desde la ventana contra un perrillo o conejillo móvil que la chica ha accionado (8). La muchacha recoge su mercancía, se aleja precipitadamente y sube corriendo a un coche en el que le esperan dos hombres para la huida.

Acosta explica a unos estupefactos Thévenot y Sénéchal que la chica es miembro de un grupo terrorista (9) de Miranda, cuya intención (no lo sabe con seguridad) es secuestrarle o asesinarle.

A continuación, Acosta saca un maletín de una caja de caudales. Han estado a punto de registrar su valija diplomática, pero una llamada a su amigo el ministro lo impidió. Son ya cuatro los embajadores —incluido el de Estados Unidos— detenidos por tráfico de cocaína (10).

Cocaína es lo que guarda el maletín. Thévenot y Sénéchal la prueban y confirman su excelencia. El primero, que sin duda distribuirá la mercancía con su amigo Sénéchal, paga en el acto a Acosta con ordenados fajos de billetes de banco y le pregunta dónde piensa colocar ese dinero. En Miranda, no, desde luego: «En el mismo sitio que tú» (11).

Acosta, los Thévenot y Florence acuden al nuevo almuerzo pactado en casa de los Sénéchal. La doncella los recibe y se dispone a avisar a los señores. En tal momento, Alice Sénéchal, acuciada por un fulgurante deseo de hacer el amor, trata de desvestirse en su dormitorio a su reticente marido, consciente de la llegada de sus invitados. Henri, a través de la puerta, dice a la doncella que van a bajar en unos instantes y que ofrezca a sus amigos una copa.

El señor Thévenot no es partidario de que su cuñada Florence beba, pues el día anterior acabó vomitando y borracha perdida. No obstante, cede y prepara para todos un dry martini según su exigente receta.

Propone un experimento: que Acosta avise a su chófer, Maurice, quien aguarda afuera. Así se hace. Al chófer se le invita a beber el dry martini, lo que hace ingiriéndolo de un trago. Luego le invitan a salir. Thévenot, triunfante, da cuenta de su experimento: así, de un trago, es como no debe beberse el dry martini. Hay que ser indulgentes, es un hombre de pueblo y sin educación, viene a decir Acosta (12).

Entretanto, la señora Sénéchal, con una calentura creciente, ha forzado a su marido a descender por una ventana de la habitación hasta el jardín y a apartarse tras unos matorrales para dar rienda suelta a sus imperiosos deseos, operación que ha sido vista, en su primera parte, por la doncella, que estaba sacando unas botellas de una bodega exterior (13).

La doncella, de regreso y dada la impaciencia de los invitados, les comunica con naturalidad que ha visto correr a sus señores por el jardín. El embajador y Thévenot, ante semejante noticia, creen que sus anfitriones han huido —tienen delito— tras recibir el aviso de una redada policial. Y escapan de la casa, con Florence achispada (14).

El obispo de la diócesis se cruza con los fugitivos (15). Es monseñor Dufour, impecablemente ataviado con sus ropajes preceptivos, que pregunta a la doncella por los dueños de la casa. Ante su ausencia, acepta esperarlos sentado, pues está cansado, ya que ha venido andando tras vender su automóvil en beneficio de los pobres. No desea beber nada, pero pregunta por el jardinero. La criada le informa de que acaba de ser despedido.

El obispo indaga entre los útiles y se prueba las vestimentas del jardinero despedido en su cobertizo, mientras los señores Sénéchal reaparecen en la casa quitándose el uno al otro briznas de hierba de su ropa y de su pelo (16). Se extrañan cuando la doncella les informa de que sus invitados se han ido con prisa, justo cuando el obispo reaparece con la apariencia y vestimentas del jardinero.

La doncella les explica que es el obispo, pero, a la vista de sus pintas, los Sénéchal le expulsan por farsante con cajas destempladas y amonestan a la sirvienta por permitir que cualquier desconocido entre en la casa.

Vuelve el obispo poco después, ahora de nuevo revestido con sus solemnes hábitos reglamentarios, y los Sénéchal se precipitan a besar su anillo y tratarlo con amabilidad (17). El obispo, ante unos desconcertados Sénéchal, manifiesta su deseo de trabajar en la casa como jardinero. La Iglesia ha cambiado. Ahora hay curas obreros, y él aprendió el oficio gracias al jardinero de sus padres, que fueron envenenados con arsénico, sin que se llegara a saber la identidad de su asesino.

Los Sénéchal, conmovidos, aceptan emplear como jardinero al obispo, que solo reclama como pago lo previsto en la tarifa sindical, y se ofrecen a mostrarle ya el jardín, mientras el monseñor le quita amablemente a Henri Sénéchal algunos hierbajos de su cabello (18).

Por corte, la cámara recoge por primera vez al embajador Acosta, a los Sénéchal, a los Thévenot y a Florence caminando aprisa y sin hablar entre ellos, en traje de ciudad y sin equipaje, por una carretera secundaria y sin tráfico, en pleno e irreconocible campo (19).

(Continuará)

1. TÍTULOS DE CRÉDITO. Aparecen en sobreimpresión sobre las imágenes subjetivas tomadas desde el coche en circulación. Las letras son amarillas de tipografía, sin intención estética. El apellido del director —como tantas veces en Francia y en Estados Unidos— está escrito sin eñe: «Luis Bunuel». Dos detalles: el nombre del director aparece al principio del todo —después de la frase «Serge Silberman présente»— precedido por la expresión «Un film de» (en vez de «Dirigido por»)

y, en los créditos del guion, Buñuel y Carrière no aparecen en igualdad de condiciones, sino que se utiliza la fórmula «avec la collaboration de Jean-Claude Carrière». Ambos detalles son muy significativos de la intención de reforzar, hacer prevalecer y vender la imagen de Buñuel como autor.

2. FERNANDO REY. Después de *Viridiana* y *Tristana*, y antes de *Ese oscuro objeto del deseo*, el actor gallego, que habla en francés con acento, vuelve a ser protagonista con Buñuel. Su buen porte le permite interpretar al diplomático Rafael Acosta, embajador de la imaginaria república latinoamericana de Miranda. Sin embargo, el aspecto y la caracterización de Rey segrega igualmente —caballero, hidalgo, seductor añejo, con sus corruptelas, miserias y cinismos— una sensación de españolidad arquetípica, no distante de la que se manifiesta en las otras películas citadas y abocada a la consideración de que —en varios frentes— Rey operaba en estos títulos como álter ego de Buñuel a la hora, sobre todo, de la expresión del deseo y de los fantasmas eróticos o, si se quiere, como portavoz o portador de algunas de sus obsesiones.
3. ZOOM. Buñuel utiliza por primera vez en la película el *zoom* y, para colmo, el *flou* para cerrar la escena de la salida de la casa. Estos recursos ópticos están hoy muy desacreditados y siempre tuvieron detractores, pero en la época se utilizaban abundantemente. Directores de prestigio como Luchino Visconti o Claude Chabrol, por ejemplo, empleaban el *zoom* con prodigalidad. A estas alturas de la película, Buñuel ya ha usado también el *travelling* para seguir a sus personajes y construir el montaje dentro del mismo plano. Habrá muchos más en el filme, discretos y elegantes, una opción tomada por el director para manejarse en escenas de grupo y entre tantos personajes.
4. EL ABRIGO. Cuando la señora Sénéchal sale del coche para entrar en el Auberge, la señora Thévenot le da un abrigo blanco de visón a fin de que se resguarde del frío. ¿De dónde sale ese abrigo? La señora Sénéchal no lo ha cogido al salir de su casa. ¿Acaso la señora Thévenot llevaba en el coche un abrigo de repuesto? No. Stéphane Audran, en el documental de Anne Andreu *Il était un fois... Le charme discret de la bourgeoisie* (2011), elogia a Buñuel por el mimo y simpatía con el que trataba a sus actores y dice que, al ir a rodar esa escena nocturna, tuvo frío, vestida solo con una especie de pijama. Buñuel ordenó que se le proporcionara un abrigo. ¡Pero será un fallo de *raccord*, pues no lo llevaba al salir de la casa!, advirtió Audran. «Bah, da lo mismo», dijo Buñuel, muy cariñoso.
5. EL RESTAURANTE Y LA LOCALIZACIÓN. El Auberge de la Sabretache era —¿es?— un restaurante muy conocido en las cercanías de Saint-Germain-in-Laye, a 18 kilómetros de París. Es curioso consignar que, en la versión del guion publicada por Aymá, se dice al comienzo que la acción de la película transcurrirá en París, en una «época indeterminada de entreguerras». Es obvio que se desechó esa datación y ambientación. También se incluye una nota que avisa de que, «a efectos de censura», en el «guion original» —¿en cuál de las versiones?— se incluyó una advertencia en la que se decía, en cambio, que la acción transcurre en la «época actual», en una ciudad importante, «aunque indeterminada, del mundo

occidental». Y se añade: «Todo detalle que pudiera identificar el lugar de la acción será eliminado». Tan cautelosos planteamientos también se desecharon. La nota termina diciendo que los hechos de la película ocurren «a lo largo de dos semanas, aproximadamente».

6. LA MUERTE. El dueño del restaurante, de cuerpo presente. Se trata de la primera y contundente presencia de la muerte en la película. La muerte, los muertos, las tumbas, los ataúdes abiertos y cerrados, los cuerpos yacentes, los cortejos fúnebres, los entierros, el fingimiento de la muerte, las calaveras... una de las grandes obsesiones de Buñuel, a veces vinculada al sexo, como cuando don Jaime viste a Viridiana con el vestido de boda de su esposa fallecida, la narcotiza y, tendida ella con aspecto de muerta, está a punto de violarla. O cuando Séverine se somete a las fantasías necrófilas del noble en *Belle de jour*. «Desde los esqueletos paseados por las calles de Calanda en las procesiones de Semana Santa, la muerte forma parte de mi vida», escribió Buñuel, aludiendo a su infancia, en sus memorias.
7. HUMOR NEGRO. La presencia del muerto deriva, en este caso, por la situación escénica y los comentarios, hacia el humor negro y muy del gusto de Buñuel, quien lo practicaba personalmente. Jean-Claude Carrière cuenta que, cuando se reunían para escribir en el Hotel L'Aiglon de París, Buñuel dejó una vez entornada la puerta de su habitación y, al llegar el guionista, se encontró al director tendido en el suelo, aparentemente muerto. Gran susto. ¡Era una broma!
8. LAS ARMAS. El rifle que utiliza Rafael Acosta es la primera arma de las varias que aparecen en la película. A Buñuel le gustaban las armas, y tenía una abundante colección de ellas en su propia casa. De hecho, el inicio de su sordera se relacionó con el disparo de un arma en su infancia. Las armas en sus películas van unidas, como es lógico, a la manifestación de la violencia: personal, social, política, represiva, revolucionaria e, incluso, gratuita; esta última relacionada con el acto instintivo surrealista. Al fin y al cabo, Acosta dispara contra el «inocente» muñequito, lo que, en cierto modo, hace más venal su violencia. Hay muchas fotografías de Buñuel con armas y en los rodajes, para hacer o no indicaciones a los actores, no se privaba de empuñarlas.
9. TERRORISMO. El terrorismo estaba muy activo en diversas partes del mundo a comienzos de los setenta y fue una de las preocupaciones de Buñuel durante la última parte de su vida. Las acciones terroristas tendrían destacada importancia, años después, en el argumento de *Ese oscuro objeto del deseo*, su última película, que termina con la explosión de una bomba: Buñuel cerró su filmografía con un bombazo.
10. DIÁLOGOS INAUDIBLES. Las explicaciones de Rafael Acosta sobre la detención del embajador de Estados Unidos y otros por tráfico de drogas no se escuchan bien por el ruido de un avión. Se trata de una broma buñueliana, como si el director parodiara una censura que no dejara oír una grave afirmación. Esto sucederá más veces en la película. El sordo Buñuel —también hay algo de autoparodia en estos efectos— se ocupó personalmente de diseñar esos ruidos, incluso se acreditó

como creador de los «efectos sonoros» del filme.

11. NEGOCIOS BURGUESES. Buñuel va señalando rasgos de las actividades de sus profesionales/empresarios —no se conocen sus negocios legales— y diplomáticos burgueses: traficantes de cocaína —con la complicidad de altas autoridades ministeriales—, manejan dinero negro y lo evaden y ocultan —sugiere— en el extranjero, en paraísos fiscales.
12. LA BEBIDA Y LAS CLASES. La escena en la que Buñuel da su receta del dry martini sirve para mostrar, de forma cruel, el desprecio de los burgueses hacia las clases bajas, su elitismo, su aristocratismo y la autosatisfacción por su refinamiento, inaccesible para alguien como un simple chófer. Para colmo, el embajador Acosta apostilla el experimento con un comentario tan hiriente por su clasismo como pesimista: la señora Thévenot ha pronunciado una observación paternalista (el chófer es un hombre del pueblo, no ha recibido educación, disculpémoslo), y Acosta viene a decir que, por más educación que se dé al pueblo, jamás podrá acceder a ciertos modales. «Y no soy un reaccionario», remata.
13. DESEOS SATISFECHOS. Las urgencias sexuales de la señora Sénéchal y su subsiguiente satisfacción merecen varios comentarios. Es una mujer la que toma la iniciativa del acto sexual —aquí te pillo, aquí te mato—, y es ella la que arrastra a su marido. Este perfil de mujer moderna y liberada —para entendernos— es extraño en el cine de Buñuel, donde la mujer suele encarnar a la víctima, al objeto pasivo del deseo masculino, salvo cuando está aureolada —en *Susana* (1950), por ejemplo— por los trazos de la mujer fatal, pecaminosa, perdición de los hombres, etc. Stéphane Audran —con un físico muy atractivo y una ropa muy sexy— representa muy bien esa desinhibición de una mujer moderna —con el apunte humorístico de que el marido se ve desbordado por su ímpetu y le reprocha que grita mucho durante la cópula— y, además, el sexo tiene lugar en un marco de cotidianidad, sin onirismo, sin «extraña» morbosidad estética o especulativa (*Belle de jour*). Es una escena no habitual en el cine de Buñuel, de sexo directo y real, aunque con la cómica precaución de ocultarse. El director dejó dicho: «El amor es una ceremonia secreta para ser celebrada en el fondo de un subterráneo. Me repugnan mucho los besos en la pantalla». En una película en la que el deseo (de comer) se frustra siempre —como, tantas veces en Buñuel, el deseo sexual—, esta escena supone, en cierto modo, una pequeña incoherencia. La señora Sénéchal quiere tener sexo y lo consigue.
14. BULLE OGIER. Florence, siempre dispuesta a un trago, sale algo beoda de la casa. Esta afición suya a la bebida será una de las bromas constantes de la película, una de las modalidades en las que el alcohol —tan presente en la vida de Buñuel— aparece en el filme. Fue un acierto escoger para el papel de Florence a la pequeña, vivaz y graciosa Bulle Ogier, que entonces tenía 32 años y acababa de alcanzar su primer éxito con la divertida comedia *La salamandra* (Alain Tanner, 1971). Curiosamente, fue Bulle Ogier la actriz elegida para interpretar a una madura Séverine en el homenaje que Manoel de Oliveira hizo a Buñuel y a *Belle de jour* en *Belle toujours* (2006).

15. ECLESIAÍSTICOS. Otro obispo en la filmografía de Buñuel, quien dedicó una película entera a un sacerdote (*Nazarín*), otra a un anacoreta (*Simón del desierto*), una tercera a una monja (*Viridiana*) y, en fin, desde *Un chien andalou* y *La edad de oro* hasta *La vía láctea* y *El fantasma de la libertad* no son pocos los eclesiásticos que aparecen, generalmente satirizados, en sus películas. Buñuel: la religión, Dios, la Iglesia el tira y afloja entre la fe y el ateísmo, entre el respeto y la blasfemia. Amigo personal de frailes y de curas, habitual de la hospedería del monasterio de El Paular, Buñuel se disfrazó en numerosas ocasiones de sacerdote (y de monja, una vez) y pronunció como actor, con los hábitos pertinentes, un vibrante sermón desde el púlpito —con su amiga, la pintora Leonora Carrington entre los feligreses— en la película *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac, 1964).
16. HUMOR VODEVILESCO. Después del humor negro de la secuencia del restaurante, todo el episodio sexual de los Sénéchal tiene un aire vodevilesco y pícaro —culminado con el detalle de las hierbas sobre el pelo y la ropa de los amantes— que avisa definitivamente de que la película, entre otras cosas, es una comedia.
17. CLASISMO, OTRA VEZ. Como complemento de la secuencia del chófer y el dry martini, otra muestra del clasismo fatuo y humillante de los burgueses buñuelianos: despiden con cajas destempladas al presunto y modesto jardinero, y se aprestan a reverencias y zalamerías cuando comprueban que, en efecto, es el señor obispo de la diócesis.
18. LOS CURAS OBREROS. Buñuel acoge otra realidad de aquellos años (entre los sesenta y los setenta), la existencia de los llamados curas obreros, sacerdotes que optaban por trabajar codo con codo con los trabajadores. Más allá del apunte social e histórico, es sabido que Buñuel prefería —aunque solo fuese para meterse con ellos— a los curas ortodoxos, con sus sotanas y sus modales estrictos. Se reía de los «curas modernos», le gustaban más —tanto para sus bromas como para sus cuitas— los sacerdotes vinculados a la solemnidad de lo sagrado, al ceremonial litúrgico, al misterio. Buñuel se burla del obispo sindicalista y con ínfulas progresistas cuando le hace decir que ha vendido su coche para ayudar a los pobres y, en general, por el mero hecho de que su opción laboral consista en ser jardinero de unos ricos. Buñuel ya había subrayado en *Nazarín* y *Viridiana* la inutilidad de la caridad cristiana.
19. EN LA CARRETERA. Dos veces más aparecerán los amigos caminando por la solitaria carretera. Estaba prevista una tercera, pero se suprimió en el montaje. Al margen de las variadas interpretaciones sobre el significado de esas imágenes de apariencia irreal, esas escenas, en cierto modo, sirven de puntuación en la estructura narrativa del filme y para las transiciones, pues abren y cierran bloques.



La bebida favorita de Luis Buñuel fue el dry martini, que él mismo preparaba con unas normas muy estrictas de las que da cuenta en *El discreto encanto de la burguesía* y, sobre todo, en *Mi último suspiro*.

MOMENTO DEL APERITIVO: DRY MARTINI

«Me sentí particularmente satisfecho de poder dar en esta película mi receta del dry martini», escribe Luis Buñuel en sus memorias.

Su aperitivo y cóctel predilecto gozaba ya de notoriedad en los círculos cinéfilos, pues el cineasta lo había ido pregonando, y sus amigos habían contribuido a difundir tanto su afición como su personal modo de prepararlo. Ahora mismo es imposible indagar sobre el dry martini sin encontrar alusiones a Luis Buñuel. En YouTube pueden encontrarse imágenes documentales del cineasta preparando el cóctel ante una cámara y la secuencia íntegra de *El discreto encanto de la burguesía* sobre el dry martini.

En el contexto del tercer almuerzo malogrado en *El discreto encanto de la burguesía*, una larga secuencia marcada humorísticamente por los ardores sexuales de Alice Sénéchal y por la presentación del obispo que quiere ser jardinero, es François Thévenot quien hace de portavoz de Buñuel y ejecuta con explicaciones la tarea de preparar el cóctel.

Thévenot afirma previamente que el dry martini es el mejor tranquilizante que existe. A continuación, resignado al no poder disponer del vaso más adecuado (el cónico), se conforma y explica a sus amigos que el hielo debe ser de excelente calidad, muy frío y muy duro, a una temperatura de 15-16 grados bajo cero. La liturgia buñueliana no se describe completa ni de la forma más precisa, pues, como la escena se desarrolla en paralelo con el estridente choque sexual de los Sénéchal en el jardín, ya se ve a Thévenot culminar su faena cuando habla de verter la ginebra, agitar unos instantes y servir. A continuación, tres comentarios de Thévenot: el dry martini ha de beberse como el champán, saboreándolo un poco antes de tragarlo; estuvo de moda en Nueva York hacia 1935, y se le pueden añadir tres o cuatro gotas de Pernod (el licor francés de anís).

Acto seguido, Thévenot aborda el despectivo experimento con el chófer de Acosta, quien no sabe tomar la bebida adecuadamente.

Buñuel se quedó satisfecho, como escribe, de haber deslizado en *El discreto encanto de la burguesía* su receta del dry martini, aunque lo hiciera de manera resumida.

Es en sus memorias donde explica con exactitud su fórmula y su preparación más correcta. Dice así: «Pongo en la nevera todo lo necesario, copas, ginebra y coctelera, la víspera del día en que espero invitados. Tengo un termómetro que me permite comprobar que el hielo está a unos veinte grados bajo cero.

»Al día siguiente, cuando llegan los amigos, saco todo lo que necesito.

Primeramente, sobre el hielo bien duro echo unas gotas de Noilly-Prat y media cucharadita de café de angostura, lo agito bien y tiro el líquido, conservando únicamente el hielo, que ha quedado levemente perfumado por los dos ingredientes. Sobre ese hielo vierto la ginebra pura, agito y sirvo.

»En Nueva York, durante los años cuarenta, el director del MoMA me enseñó una versión ligeramente distinta, con Pernod en lugar de angostura. Me parecía una herejía. Además, ya se ha pasado de moda».

Buñuel, en su película, introduce la sugerencia del Pernod, confirmando su devoción por las herejías hasta el extremo de gozar siendo hereje de sí mismo.

Es en su libro donde Buñuel revela que la marca de vermú para confeccionar el dry martini ha de ser Noilly-Prat, la más que centenaria firma francesa, especializada en el vermú blanco y seco. El poeta T. S. Eliot bautizó como *Noilly-Prat* a su gato. La ginebra ha de ser inglesa, sin más especificaciones. Buñuel aclara previamente que el hielo ha de estar tan frío —en la película se da otra temperatura— para que no suelte agua, ya que no hay nada peor que un dry martini mojado. Buñuel se olvida en este punto de sus memorias de advertir de que la copa adecuada debe tener forma de cono y de que también hay que prescindir finalmente del hielo perfumado, al tiempo que da a entender que el dry martini lo bebía y lo preparaba en casa con y para amigos. ¿Y en solitario? Seguro que también. No parece partidario de añadir una aceituna u otro adorno complementario.

Con anterioridad a la explicación literalmente transcrita más arriba, Buñuel hace un divertido apunte, tan autoparódicamente sibarita como —muy en su línea— irreverente, una mezcla —hablando de ellas— muy buñueliana.

Buñuel dice que algunos buenos degustadores del dry martini son de la opinión de que no es preciso añadir unas gotas de Noilly-Prat al hielo, sino que «basta con dejar que un rayo de sol pase a través de una botella de Noilly-Prat antes de dar en la copa de ginebra». Tan descomunal, inverosímil y estafalaria exquisitez la glosa Buñuel a su inconfundible manera: «Hubo una época en la que en Norteamérica se decía que un buen dry martini debía parecerse a la concepción de la Virgen. Efectivamente, ya se sabe que, según santo Tomás de Aquino, el poder generador del Espíritu Santo pasó a través del himen de la Virgen “como un rayo de sol atraviesa un cristal, sin romperlo”. Pues el Noilly-Prat, lo mismo. Pero a mí me parece una exageración».

El escritor y cineasta José Luis Garci fue el segundo director español en ganar el Oscar a la mejor película no inglesa con *Volver a empezar* (1982). Confeso amante de las bebidas placenteras, dedicó su libro *Beber de cine* a las relaciones entre los cócteles y las películas; se trata de un volumen muy ameno y bien escrito que acoge esta divertida cita de Mark Twain: «El agua, bebida con moderación, no tiene por qué sentar mal».

Garci habla en su libro del bloody mary, la caipirinha, el daiquiri, el gimlet, el gin fizz, el manhattan, la margarita, el negroni —y menciona el Buñueloni—, el whisky

sour, el San Francisco y, por supuesto, el dry martini, ocasión en la que recoge ampliamente la receta de Buñuel.

Garci menciona a algunas personalidades del cine español —el actor Alfredo Landa, el director Jaime de Armiñán— que, como él mismo y Buñuel, han tenido afición al dry martini y también indaga en el proceloso origen y en la discutida invención del cóctel, que parece atribuir, como «puritito azar» o fruto de la Providencia, a un barman mexicano apellidado Martínez.

No obstante, Garci hace un recorrido exploratorio sobre el posible nacimiento del dry martini: arranca en Nueva Inglaterra y la afición a la ginebra del escritor y pensador Ralph Waldo Emerson para, pasando por Harvard, terminar en la «puesta de largo» del cóctel, en los años treinta, en el neoyorquino Hotel Algonquin, junto a la mesa redonda en la que se sentaban la escritora Dorothy Parker y sus ilustres amigos. No hay que olvidar que Luis Buñuel se hospedó en el Algonquin en su primer viaje (1930) a Estados Unidos.

Otros especialistas, buscando la fuente del dry martini, hablan de un bar londinense hacia 1910, de un barman italiano llamado Martini di Arma o de un pueblo, hacia 1860, junto a San Francisco, llamado Martínez. Hay más versiones. Lo que ha de saberse es que, aunque muchos lo crean así, el origen del dry martini nada tiene que ver, según dictamen unánime, con la marca de vermú Martini.

Garci, todo un experto y partidario de la ginebra azul Bombay Sapphire para la mezcla, recomienda en su libro a los interesados tomar el dry martini, si les fuera posible, en los Harry's Bar de París y Venecia, en el Ritz de Boston, en La Dôme de Beverly Hills, en el Charlie Trotter's de Chicago y en el Valentino's de Santa Mónica. También en el Blue Bar del Algonquin —por supuesto—, en el Oyster Bar del Hotel Plaza, en el Hotel Park Lane, en el café Carlyle, en el restaurante Lespinasse y en el Hotel Knickerbocker —otro posible lugar de origen del cóctel—, locales todos ellos situados en Nueva York. Y nunca con aceituna rellena de anchoa o pimiento.

Garci recuerda que uno de los actores que más dry martinis ha tomado en la pantalla ha sido Jack Lemmon, cuando se consolaba de haber cedido a su jefe su cama en *El apartamento* (1960), película dirigida por Billy Wilder, compañero de mesa en el banquete en casa de George Cukor. Igualmente trae a primer plano al actor Ronald Colman cuando, en *El último George Apley* (1937), de Joseph L. Mankiewicz, explicaba a un camarero que las copas para el dry martini debían enfriarse en un bol lleno de hielo.

El dry martini ha aparecido en muchas películas. Los mejores paladeadores de esta bebida conocen un reiterado consejo del agente James Bond sobre este cóctel, que ya estaba prescrito en las novelas de su creador, el escritor británico Ian Fleming: «*Shaken, not stirred*». Batido, no agitado. No todo el mundo está de acuerdo con esta consigna.

La bebida más apreciada por William Faulkner, Ernest Hemingway, Winston Churchill, Iósif Stalin, Franklin Delano Roosevelt, Truman Capote, Dorothy Parker y

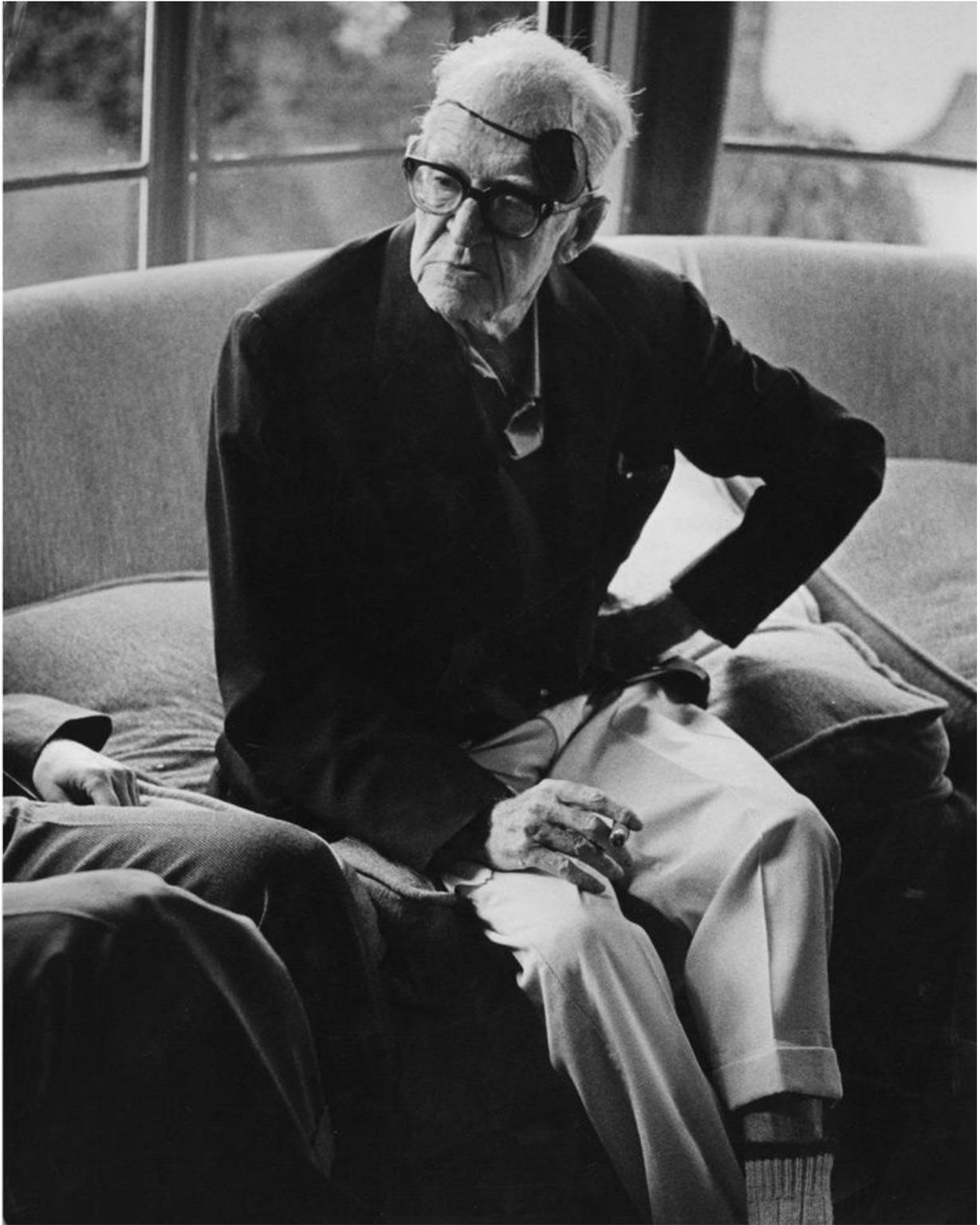
George Kauffman alcanzó su mayor difusión gracias a Luis Buñuel y *El discreto encanto de la burguesía*, pero la frase más famosa escuchada en una pantalla cuando un personaje bebe un dry martini bien puede ser la pronunciada por Bette Davis, en su papel de la terrible Margo, en *Eva al desnudo*, también de Joseph L. Mankiewicz: «Ajústense los cinturones, esta noche vamos a tener tormenta».

Volviendo a *Mi último suspiro*, la asociación del dry martini con la Virgen y su himen es audazmente buñueliana. Y más, teniendo en cuenta el confesado respeto y cariño que Buñuel sentía desde su infancia por la Virgen. No es, sin embargo, la única vez que el director asoció su cóctel predilecto con el universo celestial y religioso.

En *Para matar el recuerdo. Memorias españolas*, Jean-Claude Carrière relata varios encuentros compartidos con Luis Buñuel y el poeta José Bergamín, gran maestro de las agudezas sintéticas y de las paradojas fulminantes. Escribe Carrière: «Una noche, Luis Buñuel llegó a preguntarse si Dios habría creado el martini seco. “Seguramente no para ti —le respondió Bergamín—. Y si lo creó, seguramente no lo probó”.

»“¿Por qué?”, le preguntó Luis. “Pues porque lo habría prohibido”, fue la respuesta de Bergamín».

© 1978, Marv Newton / MPTV



John Ford se ausentó de la casa de George Cukor antes de que se hiciera la foto de familia de los asistentes, pero fue captado por la cámara de Marv Newton en otros momentos de la reunión.

JOHN FORD, EL PENÚLTIMO COMBATE

Nueve meses después de su presencia en casa de George Cukor, John Ford moría en su domicilio de Palm Desert, rodeado de familiares y amigos. El más anciano de los comensales se despidió de Luis Buñuel con un abrazo seco. «Este se nos va», le dijo Buñuel a Carrière. Y se fue.

Pasó sus postreros días fumando, bebiendo coñac, viendo la televisión y oyendo la misa diaria que se celebraba al pie de su lecho. Su última frase inteligible fue: «Por favor, ¿me dais un cigarro?».

El ataúd del almirante —el grado que alcanzó en su servicio en la Marina— fue cubierto con la bandera estadounidense. El 5 de septiembre de 1973 se celebró en Hollywood el funeral, oficiado por el cardenal de Los Ángeles, en la iglesia católica del Sagrado Sacramento. A las exequias, con el templo lleno, acudieron muchas personalidades, entre ellas Robert Wise, William Wyler y George Cukor. Fue enterrado a continuación en el cementerio de la Santa Cruz, en Culver City, junto a su hermano Frank, primero su impulsor y luego su celoso gregario en el cine. John fue el menor de trece hermanos.

Más de 140 películas, a lo largo de seis décadas, quedaban atrás y para siempre. El público le recuerda por sus westerns, género al que dio incontables obras maestras, siete de ellas rodadas en Monument Valley, escenario inseparable de su cine en la memoria de los cinéfilos. Pero John Ford tocó muchos palos y brilló también en el drama y, especialmente, en la comedia: ¡el humor de Ford!

«Me llamo John Ford y hago películas del Oeste», dijo al levantarse para hablar en aquella asamblea, en los años cincuenta, en la que se enfrentó al ultraconservador Cecil B. de Mille en defensa de Joseph L. Mankiewicz, presidente de la Liga de Directores, tachado absurdamente de rojo. Ford opinaba que la obsesión anticomunista de los partidarios de la «caza de brujas» había llegado demasiado lejos.

El cine con militares, batallas, gestas, heroísmo, banderas y camaradería masculina que practicó en una de sus vetas ha dejado, junto a su divulgado catolicismo y su apología de la familia, la impresión de que John Ford fue un hombre unívocamente conservador. Fue algo más complejo. Su amigo Frank Capra lo definió así: «John es mitad tirano, mitad revolucionario; mitad santo, mitad diablo; mitad posible, mitad imposible; mitad genio, mitad irlandés».

Admirador acérrimo de Abraham Lincoln —al que dedicó una película, *El joven Lincoln* (1939)—, Ford fue votante demócrata —por ejemplo, de Kennedy— durante mucho tiempo, si bien al final de su vida se pasó a las filas republicanas. Seis meses antes de morir, en un homenaje televisado organizado por el American Film Institute,

Ford, ya en silla de ruedas, cerró su balbuciente discurso de agradecimiento diciendo: «Dios bendiga a Richard Nixon». El presidente del «Watergate» asistía al acto, y Ford le había apoyado públicamente en su campaña electoral, como también había hecho antes con Barry Goldwater. Jane Fonda, la hija de uno de los actores fetiche de su banda, Henry Fonda —a quien Ford noqueó una vez de un puñetazo—, protestaba en el exterior contra la presencia de Nixon.

Pero Ford también fue un explorador de las contradicciones de la conciencia y del lado oscuro de sus héroes, algo muy cercano a su universo interior de formación católica y origen irlandés. Aunque estuvo casado con Mary Mac Bryde durante cincuenta y tres años, mantuvo infinidad de romances extramatrimoniales y abusó del alcohol —como su hija Barbara— en borracheras épicas que lo tumbaban y que deterioraron su salud, su carácter, su vista, su memoria y su inteligencia.

Bajo el común denominador de una mirada humanista, *La diligencia* (1939) es evangélicamente empática con una prostituta frente a sus hipócritas inquisidores; *Las uvas de la ira* (1940) queda en el recuerdo como una de las grandes películas de contenido izquierdista de todos los tiempos; *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962) proclama radicalmente los valores del liberalismo constitucional y democrático; *El sargento negro* (1960) se anticipa a posteriores películas en favor de los negros y en contra de la discriminación racial y su penúltima película, *El gran combate* (1964), reivindica a los cheyenes y, en general, a los indios masacrados por el hombre blanco. ¿Y qué decir de *Siete mujeres*, su último filme, y de su heroína de porte y corte feminista?

He aquí un territorio emparentado muy directamente con las vibraciones religiosas de Luis Buñuel. En 1948, John Ford había rodado en México *El fugitivo*, con fotografía expresionista de Gabriel Figueroa, luego operador de siete películas de Buñuel, *Nazarín* entre ellas. Figueroa dice en sus *Memorias* que cuando Buñuel y él trabajaron juntos por primera vez estaban «en puntos un tanto opuestos, porque yo era eminentemente plástico y estético, y él era todo lo contrario. Él no buscaba absolutamente nada de eso en sus películas».

No es exagerado decir que el perseguido y fracasado sacerdote de *El fugitivo*, que bebe con desmesura y convive con una mujer, creado en la novela *El poder y la gloria* por el heterodoxo católico Graham Greene —que detestaba la película—, es un compañero de fatigas del cura Nazario, pues ambos se entregan con riesgo a los demás, a los más pobres, cumpliendo con lo esencial del mandato evangélico del amor al prójimo y tratando de solventar con dignidad el peso de sus flaquezas, sus contradicciones y sus dudas.

Si la novicia Viridiana no se hubiera deslizado a jugar en trío al tute con su primo y su sirvienta, tal vez hubiera acabado como las monjas misioneras de *Siete mujeres*, consumidas todas en su puritanismo inflexible e incapaces de una verdadera generosidad hacia los demás.

Curiosamente, John Ford, el poeta de los cielos abiertos y de los espacios

naturales —«uno de esos poetas que jamás hablan de poesía», dijo Truffaut—, acabó su carrera filmando en estudio un agobiante drama entre cuatro paredes: el reducido perímetro de una misión acosada por los bandidos que regentan en China las monjas de la película.

La teatralidad básica y de *huis-clos* de *Siete mujeres* —superada por la planificación— no está nada lejos de algunas composiciones del director de *El ángel exterminador*, y hasta sus ásperos y mates decorados, con aroma a carpintería y pintura reciente, no se alejan tanto de los decorados del último Buñuel francés.

Misóginos los dos, el aragonés nunca fue tan lejos en una visión contemporánea de las mujeres como Ford con la doctora interpretada por Anne Bancroft en *Siete mujeres*, un ser humano —le dijo el director a Bogdanovich— junto a un grupo de chaladas. Buñuel compartiría con Ford su crítica a la sequedad improductiva y cruel del rigorismo religioso de las monjas, pero no se hubiera atrevido —no le hubiera gustado— presentar como alternativa laica de sacrificio y cristiana generosidad a la descreída doctora Cartwright, una mujer fuerte, bebedora, fumadora, en pantalones, desinhibida en sus gestos y expresiones y libre sexualmente hasta su propia inmolación, a manos del jefe de los bandidos, para salvar la vida del resto de las mujeres (y de un hombre) de la misión saqueada.

Una mujer tan poderosa y moderna sería demasiado trago para el Buñuel que mantuvo a la suya en la cocina; no sería de su agrado. Ford, que era cualquier cosa menos un moderno, se atrevió con semejante propuesta de personaje femenino en 1965 y dejó con ella un impresionante testamento.

Siete mujeres —Ford quiso rodarla en blanco y negro, con su amiga y antigua amante Katharine Hepburn en el papel de la doctora Cartwright, pero no le dejaron— fue, debido a un dubitativo y desastroso lanzamiento de la MGM, un total fracaso comercial. Vapuleada por la mayor parte de la crítica en su momento —con el sambenito fácil y consabido de la presunta decadencia de Ford—, hoy solo cabe considerarla como otra de sus muchas obras maestras, una culminación de su habitual discurso sobre el conflicto —¡tan americano!— entre alguien rebelde y distinto y un grupo ortodoxo y represivo.

Fumador de pipa y de toda clase de tabacos, tocado desde joven con sombrero y gafas de sol en los rodajes y en otras apariciones públicas, John —o Jack, como le llamaban los íntimos— Ford podía hacer temblar a cualquiera con su hosquedad y dureza, sus gestos autoritarios, sus bromas sangrantes y su voz de trueno, pero los testimonios de quienes le conocieron indican que, pasada la ira o al margen de ella, el combatiente herido de las batallas de Midway y Normandía —estuvo en Omaha el día D y filmó sobre el terreno— tenía un carácter tierno y una personalidad extremadamente generosa reconocida en mil anécdotas.

Como Buñuel, John Ford trabajó siempre con guionistas, llevaba las películas en la cabeza, no era muy elocuente con los actores, movía la cámara lo imprescindible, rodaba muy rápido y con disciplina, gastaba muy poco material, montaba muy

deprisa y llegó a hacer varias películas en el mismo año.

Buñuel rechazó siempre la existencia deliberada de símbolos y significados ocultos, que pudieran desvelarse analíticamente, en sus filmes y se negaba a interpretarlos cuando periodistas y críticos se lo proponían, pero, en cierto modo y más allá de las apariencias —su amigo Max Aub dijo de él que era un mentiroso—, se sintió satisfecho con las interpretaciones bajo criterios artísticos e intelectuales de su cine, aunque protestara y se indignara con ciertos excesos —para él— «cahieristas» o de otras corrientes críticas.

Ambos tenían aversión a las entrevistas, pero John Ford, sencillamente, resoplaba, se negaba a responder, era capaz de decir que no recordaba nada de su cine anterior y, menos aún, de tal intención o de tal otra en una escena o en un supuesto mensaje, estuvieran delante de él exégetas tan competentes como Peter Bogdanovich o Joseph McBride. Se hacía entonces, y en las situaciones que lo importunaban —que eran muchas—, al igual que Buñuel, más sordo del oído izquierdo de lo que en realidad era.

Cuatro veces ganador del Oscar al mejor director, el cine fue para Ford —eso dijo siempre— un trabajo como otro cualquiera, uno que le divertía porque estaba con gente amiga y le permitía visitar lugares, un trabajo que, al parecer —decía—, conseguía cumplir razonablemente bien, con sencillez, clasicismo y de forma directa, con los objetivos por los que se hacían las películas: el negocio de los productores y de los profesionales, y la diversión del público. Un negocio también personal que le permitió vivir bien, navegar en su yate y mandar a Irlanda fondos para la financiación del IRA durante toda su vida.

Se lió la manta a la cabeza y, con Merian C. Cooper, fundó su propia productora, Argossy, a mediados de los años cuarenta, para poder filmar proyectos más de acuerdo con sus gustos. Sin embargo, la única película que reconoció haber hecho por un empeño más personal y privado fue *El hombre tranquilo* (1952), su íntimo reencuentro con la Irlanda de sus antepasados y de su presunto nombre auténtico, Sean Aloysius Feeney.

En las fotos de la reunión de Cordell Drive se le puede ver algo desastrado pese a cierto dandismo en su indumentaria, con el pelo revuelto, delgado o, mejor, enflaquecido por su cadera rota y por su cáncer, pero fumando todavía, sin hacer caso de los médicos, con ese parche que —por una vieja catarata sin curar— llevaba desde siempre en el ojo izquierdo, a no ser que, hartado de él, lo desplazara hacia arriba, sobre la frente, cuando mejor le parecía.



Los diseños de Salvador Dalí para el sueño de *Recuerda* (1945) vincularon las filmografías de Luis Buñuel y Alfred Hitchcock, que han sido estudiadas por presentar diversas coincidencias.

WILLIAM WYLER: ¡UNA TOMA MÁS!

Luis Buñuel y William Wyler tenían, al menos, dos cosas en común: la sordera y su predilección por *Cumbres borrascosas*, la novela de Emily Brontë que ambos habían llevado a la pantalla. No fue esa, sin duda, la razón por la que el Festival de Cannes los había homenajeado en 1971, en compañía de René Clair e Ingmar Bergman, de quien Wyler admiraba mucho *El manantial de la doncella* (1959).

La sordera del director alsaciano —nacido en Mullhouse, en la Alsacia alemana, en 1902— se remontaba a 1945, cuando el director filmaba el documental *Thunderbolt*, marca de un avión monoplaza que había tenido una importancia capital en los combates aliados por la liberación de Italia. Enrolado en la aviación, donde participó en acciones muy arriesgadas y cruentas y alcanzó el grado de coronel, Wyler ya había filmado *The Memphis Belle* (1944), sobre una de las misiones del conocido bombardero B-17, un documental considerado entre los mejores de cuantos rodaron los cineastas hollywoodienses —Ford, Stevens, Capra, Huston y otros— en los frentes de la Segunda Guerra Mundial y en cuya filmación, a veces bajo fuego enemigo, murió uno de los operadores de la película.

Wyler —quien llegó a pilotar y filmar a la vez— rodó parte de *Thunderbolt* desde un B-25, cuyos motores producían un ruido tan estruendoso que le dejaron dañado el oído izquierdo y sin audición en el derecho, un avatar que le acarreó una profunda depresión, si bien una operación logró paliar el desastre.

William Wyler se adelantó catorce años a Buñuel en la adaptación de *Cumbres borrascosas*. La novela de Emily Brontë sobre la pasión amorosa de la tornadiza Catherine y el resentido Heathcliff, que recorre la vida desde su infancia y va más allá de su muerte, estaba en el punto de mira de Buñuel desde 1933, cuando el aragonés hizo un tratamiento sobre ella con el concurso de Pierre Unik —su colaborador en el texto de *Las Hurdes* (1932)— y de Georges Sadoul, que había traducido al francés ese relato que tanto amaban los surrealistas por su exaltación del *amour fou*. No pudo ser entonces ni tampoco en 1936, con un guion ya acabado en colaboración con Jean Grémillon.

El proyecto tenía todos los boletos para quedarse en el cajón de los imposibles, como sucedió con otros planes o guiones de Buñuel sobre novelas igualmente célebres: *Otra vuelta de tuerca* (Henry James), *Los seres queridos* (Evelyn Waugh), *El señor de las moscas* (William Golding), *Johnny cogió su fusil* (Dalton Trumbo), *El monje* (Matthew Lewis), *Los sótanos del Vaticano* (André Gide), *El húsar en el tejado* (Jean Giono), *El desierto de los tártaros* (Dino Buzzati) o *Là-bas* (Joris-Karl Huysmans), por citar solo algunos. Una pregunta sin respuesta: ¿qué perfil hubiera

tenido la filmografía de Buñuel en caso de haber filmado varios o la totalidad de estos proyectos?

Cumbres borrascosas salió al final adelante de manera inopinada cuando, en 1953, su productor más habitual de entonces, Oscar Dancigers, aceptó cambiar la comedia que le proponía a Buñuel por la adaptación de la novela de Brontë, ahora reelaborada con la intervención de Julio Alejandro y Arduino Maiuri con el título de *Abismos de pasión* y con numerosos cambios respecto al original literario, incluido el traslado de los acontecimientos a México y al presente.

Abismos de pasión tiene acérrimos partidarios, sobre todo por su último tramo. El crítico e historiador mexicano Emilio García Riera escribió: «un final delirante, muy bello, salvó la película».

A Buñuel nunca le gustó. Tuvo que aceptar a los tres actores protagonistas ya contratados para el otro proyecto —inadecuados y que mezclaban mal (Jorge Mistral, Irasema Dilián y Lilia Prado)—, deploró el uso excesivo —a sus espaldas— de la música de su querido Richard Wagner (*Tristán e Isolda*) y, sobre todo, consideró que era de antemano un proyecto caducado. ¿Por qué la hizo entonces?, ¿por cabezonería?, ¿por necesidad? Seguramente por ambas razones.

Para el gran operador español Néstor Almendros, hombre de opiniones cultas y equilibradas, *Abismos de pasión* es «casi una parodia de los folletines lacrimosos del cine mexicano más vulgar». Y añade en su libro *Cinemanía*: «Buñuel ha utilizado con frecuencia en sus películas, y esta no es la excepción, a algunos de los peores actores del cine de lengua española».

Buñuel reconoció su error tajantemente a André Bazin en su entrevista: «Ya no me interesaba hacer esta película y no intenté innovar nada. Es, pues, la película tal como la tenía pensada en 1930; es decir, una película vieja, con veinticuatro años encima, pero creo que es fiel al espíritu de Emily Brontë».

La crítica literaria universitaria rechaza que *Abismos de pasión* sea fiel al espíritu de Brontë, mientras que los incondicionales de Buñuel no solo admiten esa presunta fidelidad, sino que la utilizan para cargar contra la versión anterior de William Wyler, que Graham Greene también detestaba.

William Wyler rodó *Cumbres borrascosas* (1939) —le robó la cartera a Buñuel sin quererlo ni saberlo— bajo la tutela y las intromisiones asfixiantes del productor Samuel Goldwyn, un intervencionista con criterio propio para todo. Goldwyn y Wyler, mil veces a la greña, hicieron, sin embargo, ocho películas juntos, entre 1936 y 1946, con un extraordinario balance.

Empezaron con *Esos tres* (1936), la primera adaptación de Wyler del drama *La hora de los niños*, de Lilian Hellman, quien también escribió el guion. La segunda adaptación —ya con el lesbianismo en primer plano— fue abordada por Wyler en *La calumnia* (1961).

Goldwyn produjo a Wyler *Desengaño* (1936), adaptación de una novela de Sinclair Lewis sobre el derrumbe de un matrimonio; *Rivales* (1936), donde sustituyó

a Howard Hawks, que la había dirigido durante varias semanas; el drama social *Dead end* (1937); el western *El forastero* (1940), con Walter Brennan y Gary Cooper, sobre el juez Roy Bean; el drama sobre el capitalismo arribista *La loba* (1941), con guion de Lillian Hellman sobre su pieza teatral, y *Los mejores años de nuestra vida* (1946), el apabullante éxito del director, quizá su única película indiscutida por la crítica europea, premiada con siete Oscars, la historia del difícil regreso a casa y a la vida corriente de tres ex combatientes de la Segunda Guerra Mundial.

Antes de convertirse en productor (generalmente para la Paramount, más el fallido intento de Liberty) y después de los años de largo aprendizaje y consolidación —rodando westerns, sobre todo— en la Universal, donde lo había introducido su tío Carl Laemmle, fundador de la compañía, los diez años con Sam Goldwyn fueron esenciales en la carrera de Wyler.

Goldwyn aceptó a regañadientes el empeño de William Wyler de filmar *Cumbres borrascosas*, impuso a su protegida Merle Oberon para el personaje de la voluble Catherine, le negó la posibilidad de rodar en los escenarios naturales de los páramos de Yorkshire, le obligó a revisar con John Huston el guion de Ben Hecht y Charles MacArthur y, entre otras intromisiones, le forzó a introducir un epílogo —el reencuentro de Catherine y Heathcliff, después de sus respectivos matrimonios y muertes, más allá de la tumba— a modo de un sucedáneo de final feliz.

William Wyler quiso y consiguió crear un melodrama romántico con toques expresionistas y góticos, pero sin cruzar la raya del delirio arrebatador. A diferencia de Buñuel, contó con un altísimo presupuesto y con uno de los mejores directores de fotografía de todos los tiempos, Gregg Toland —que ganó el Oscar—, imprescindible colaborador de Wyler en la mayoría de las películas producidas por Goldwyn. Toland ya utilizó anticipadamente con Wyler recursos como la visibilidad de los techos y la transparente profundidad de campo, que más tarde serían la clave de la elogiada puesta en escena de *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941).

Del rodaje de *Cumbres borrascosas* —en el que una insuficiente Merle Oberon y un engreído Laurence Olivier se llevaron a matar mientras fingían amor eterno— trascendieron anécdotas que, poco a poco, en películas posteriores, cuajaron en unos rasgos fijos del modo de trabajar de Wyler.

En primer lugar, meticuloso más allá de los límites, Wyler volvía locos a los actores con sus detalladas instrucciones, que implicaban constantes repeticiones. Olivier, que ya era una gran figura del teatro inglés y estaba descreído del cine, después de repetir una vez tras otra una toma con sutiles variaciones, estalló: «Lo he hecho ya de mil maneras, ¿cómo quieres que lo haga?». Y Wyler le contestó lacónico: «Mejor».

Los actores se desesperaban con Wyler —Merle Oberon llegó a enfermar— por sus exigencias. Charlton Heston, en sus memorias, le llamó «el pequeño terco», pero reconoció que, junto con Cecil B. de Mille y George Stevens, Wyler fue el mejor director que tuvo nunca. La indómita Bette Davis —protagonista de *Jezabel* (1938),

La carta (1940) y *La loba*— cayó literalmente en los brazos de Wyler durante el rodaje de la primera —Oscar para ella— de sus tres películas juntos, después de haberse rebelado contra las abrumadoras instrucciones del director. Fue un romance muy sonado. El seductor Wyler acababa de divorciarse de su primera mujer, la actriz Margaret Sullavan —a la que había dirigido en *Una chica angelical* (1935)—, después de dos años escasos de matrimonio. Bette Davis dijo que Wyler fue su mejor director.

Lo cierto es que los intérpretes de Wyler consiguieron con sus películas 13 Oscars de un total de 35 nominaciones, una estadística espectacular que apunta a la pericia de Wyler en la dirección de actores —y sobre todo de actrices, en competencia con la fama al respecto de George Cukor— y también en el cuidado de los diálogos y en su modo de rodar en largos planos, pues lo uno y lo otro proporcionaban a los intérpretes una amplia base para su lucimiento.

Wyler, por los actores o por cualquier otro detalle, repetía y repetía las tomas —tanto cuarenta veces como hasta ochenta—, ante el desquiciamiento de sus estrellas y la irritación de sus productores, que temían retrasos en el plan de rodaje y el consiguiente encarecimiento de la película. No pocos pensaron que Wyler era un inseguro, que rodaba más tomas para cubrirse en el montaje o porque no tenía las ideas claras. O porque era un sádico. Para otros, era un síntoma de su exigente afán de perfección y la causa de sus impecables resultados formales y narrativos.

«¡Una toma más!» Esta frase, mil veces pronunciada por William Wyler, quedó, con tintes burlones, como santo y seña de su leyenda. Wyler conocía perfectamente esa broma, cariñosa para algunos y mordaz para otros. Cuando en los últimos meses de su vida, muy débil de salud —asma, cáncer de pulmón—, Wyler pasó por una nueva crisis depresiva y, según parece, solicitó la ayuda de su amigo John Huston para un suicidio asistido, este, para darle ánimos, le dijo: «¡Vamos, Willy, una toma más!». Y Wyler le hizo caso.

Sin abandonar *Cumbres borrascosas*, se puede lanzar una aventurada y sugestiva hipótesis: ¿acaso, y más allá de esta película, no tuvieron Wyler y Buñuel un ancho territorio en común consistente en su dedicación preferente, durante años, al melodrama? Olvidando por un momento las muy distintas condiciones de producción y las concepciones sobre la puesta en escena de ambos, los argumentos propiciatorios de melodramas más o menos folletinescos fueron el caladero en que los dos, en Hollywood y en México, echaron sus redes.

No es en absoluto disparatado decir que los ingredientes argumentales del Buñuel de *Susana* o *Una mujer sin amor* (1951) habrían servido perfectamente al director de ese «cine para señoras» —como lo bautizó despectivamente Bertrand Tavernier—, al realizador de *Jezabel*, *La carta*, *La loba*, *La heredera* (1949) y, por supuesto, *Cumbres borrascosas*, el punto de encuentro de dos cineastas que recurrieron igualmente a un significativo material literario de origen.

Puede que la hipótesis escandalice a los más «buñuelistas», pero, antes de los

años con el productor Gustavo Alatríste, algunas películas de Buñuel con Oscar Dancigers y Sergio Kogan, ¿no fueron acaso remedos muy deliberados «a la mexicana» del melodrama hollywoodiense?

Esta sugerencia lleva a otra fantasía: si Buñuel hubiera encontrado acomodo en Hollywood en la década de los treinta y los cuarenta, y hubiera aceptado sus reglas y sus encargos —como hizo durante años en México—, tal vez sus posibles películas no habrían sido necesariamente «rarezas» como *Jennie*, sino melodramas al gusto de los estudios como los de William Wyler. Pero quizá esto sea ir demasiado lejos.

Al gusto de los estudios, he ahí una clave. Está claro que a los jóvenes críticos franceses de finales de los cincuenta y a sus casi homólogos estadounidenses (Andrew Sarris) no les agradó tampoco (incomprensiblemente) ni la comedia idealista *Vacaciones en Roma* (1953), ni los soberbios westerns *La gran prueba* (1956, Palma de Oro de Cannes) y *Horizontes de grandeza* (1958), ni —todavía menos— el mayestático peplum *Ben-Hur* (1959), récord de Oscars de la historia (once) hasta el empate de *Titanic* (James Cameron, 1997).

Entre todos los cineastas reunidos en la casa de George Cukor a la vera de Luis Buñuel, William Wyler —nacionalizado estadounidense en 1928— era el que atesoraba un mayor número de galardones de Hollywood. Las películas de William Wyler habían obtenido 127 nominaciones y 38 estatuillas. Wyler, con tres Oscars (*La señora Miniver*, 1942; *Los mejores años de nuestra vida* y *Ben-Hur*), era el director más premiado personalmente por la Academia con la excepción (cuatro estatuillas) de John Ford.

Sentados en la mesa de Cordell Drive Ford, Hitchcock, Wilder, Stevens y, en fin, el anfitrión Cukor, no es descabellado decir que William Wyler era el preferido de los estudios y la Academia de Hollywood.

No hizo falta que Wyler flojeara en *Cómo robar un millón y...* (1966) o se mostrara rutinario y a piñón fijo en *Funny Girl* (1968). Ni sirvió de nada que, ya sesentón, firmara la excelente e inquietante *El coleccionista* (1965). Estaba sentenciado por la hegemónica crítica francesa desde mucho antes, aunque para ello hubiera que contradecir a André Bazin. No era un autor, sino un artesano.

Y casi nada ha cambiado. Cuando Bertrand Tavernier y Jean Pierre Coursodon publicaron su imprescindible *50 años de cine norteamericano* en 1991, sus juicios sobre William Wyler seguían siendo agrios e inclementes: «clasicismo sin grandeza»; «anémico y atrofiado»; «estilo de estudio, no de autor»; «condenado al melodrama femenino»... Tavernier y Coursodon salvan y elogian *La carta*, *The Memphis Belle*, *Los mejores años de nuestra vida*, *El coleccionista* y poco más.

En noviembre de 1972, William Wyler sí estaba en verdad amortizado. Su última película, el drama policial y antirracista *No se compra el silencio* (1970) acababa de ser un rotundo fracaso. Se había retirado después de cuatro décadas y media de trabajo en el cine sin rencor, con su segunda esposa —se casaron en 1938—, la actriz Margaret Rallichet, y con un puro y una baraja en las manos. Lo aprovechó para

viajar. Había tenido enormes éxitos y reconocimientos. Su hija mayor, estudiante en España en los años sesenta, Catherine —Wyer tuvo cinco hijos, uno de ellos fallecido a los tres años—, rodó el documental *Directed by William Wyler*. A los tres días de terminar el rodaje, el 27 de julio de 1981, el viejo liberal murió en Los Ángeles, con 79 años, de un ataque al corazón.

© 1972, Marv Newton / MPTV



Luis Buñuel y Billy Wilder conversaron largamente en la comida de Cordell Drive. El director austriaco fue el único —junto al español— que evocó el encuentro en un capítulo de sus memorias.

ALFRED HITCHCOCK, EL ENEMIGO DE LAS RUBIAS

Después de John Ford, Alfred Hitchcock fue el segundo invitado en llegar a la casa de George Cukor, quien, pese a su amistad, lo consideraba un tipo «perverso», no tanto por lo que pueda suponerse a la vista de su filmografía como por su hermetismo personal. En cuatro ocasiones, John Ford, que ya estaba de charla con Buñuel, le había arrebatado a Hitchcock el Oscar al mejor director, premio que, sorprendentemente, el director de *Rebeca* (1940) no obtuvo jamás, un agravio débilmente paliado por la concesión tardía de una estatuilla honorífica por el conjunto de su carrera.

Aunque poseía un rancho de doscientos acres en las montañas de Santa Cruz, Hitchcock mantenía su casa en el 10957 de Bellagio Road, comprada al poco tiempo de llegar a Hollywood en 1939 y que, próxima a Sunset Boulevard, estaba relativamente cerca de la mansión de Cukor.

Apenas seis meses mayor que el aragonés, el director londinense era, entre los comensales del 9166 de Cordell Drive, el hombre, junto al anfitrión, más cercano en edad a Luis Buñuel. Pero no solo en edad.

Una probable buena comida era algo que Hitchcock nunca se permitiría despreciar, si bien su baqueteada salud, como la de otros asistentes, hacía presagiar un menú contenido.

Siendo muy niño, sus padres, creyéndole ya dormido, lo dejaron solo en casa para salir a dar un paseo. El chico se despertó y, tras comprobar que había sido abandonado, rompió a llorar hasta que entró en la cocina, abrió la nevera y se tranquilizó devorando las viandas allí depositadas. Se sabe que Hitchcock vio *El discreto encanto de la burguesía* antes de reunirse con Buñuel. Tal vez sintiera un estremecimiento al ver, en la escena final, a Fernando Rey abrir el frigorífico, en una noche de pesadillas, y comer solo y con fruición un asado.

Algunos biógrafos sitúan en ese episodio infantil no solo el origen de los terrores que siempre lo acompañarían, sino el percutor de su afición —la cocina como espacio de consuelo y placer— a la comida sin medida, que lo convirtió en un muchacho y, luego, en un adulto glotón y obeso, lo que terminaría siendo para él una inmensa fuente de complejos respecto a las mujeres y de quebrantos de su salud, si bien el director solía decir que su gordura se debía a la bebida, hábito que, desde luego, practicó —¡el buen coñac!— con similar intensidad.

Hitchcock se casó en 1926 con su ayudante, la pequeña Alma Reville, luego su eventual coguionista, y, ya desde su viaje de bodas a Saint Moritz, se estableció entre ellos un fuerte vínculo en torno a la comida y al vino. Hitchcock llegó a decir que,

desaparecido el primer impulso sexual en una pareja, comer juntos con delectación era una variable de hacer el amor. En las películas de Hitchcock hay infinidad de escenas con comida de por medio y, en no pocas, se cuece la tensión erótica entre los personajes. O el crimen.

En *Frenesí*, la película que Hitchcock estrenó en 1972, hay varias bromas a cuenta de los sofisticados platos que la esposa del inspector Oxford prepara a su marido y que este acoge espantado y sin poder rechazarlos, mientras investiga los horribles crímenes sexuales del asesino múltiple de Covent Garden.

Como Jeanne Rucar para Buñuel, Alma fue durante toda su vida la jefa de cocina de Hitchcock, pero con un nivel de planificación, de inventiva y de depuración incomparables. Alma ejecutaba o hacía ejecutar los apetecibles menús que ambos diseñaban para complacerle a él y supervisaba los costosos envíos por avión de alimentos desde Londres o París. En *Alma Hitchcock*, un libro que su hija Pat escribió para reivindicar las bondades de la relación entre sus padres, se incluyen al final, y significativamente, tanto las recetas como los carnés planificadores que Alma elaboraba para agasajar a su marido y a sus invitados.

Hitchcock y Buñuel hablaron mucho de vinos en la comida en casa de Cukor. El mago del suspense tenía una espléndida bodega en su casa, era un gran conocedor — hasta la obsesión— de marcas y añadas, siempre dispuesto a sorprender y a agradar a sus invitados, que no solían ser muchos ni muy frecuentes, pues Hitchcock vivió muy aislado sin apenas verdaderos amigos —ni, mucho menos, amigas— personales.

Buñuel murió con cuatro perras en el banco. A la muerte de Hitchcock, su fortuna y su herencia ascendían a veinte millones de dólares: casas, bonos, acciones petrolíferas y de gas, miles de cabezas de ganado, cerca de treinta obras maestras — Dalí— de la pintura contemporánea y... setenta cajas de los mejores vinos.

Voyeristas, por encima de todo, ante las mujeres, Buñuel y Hitchcock compartían ciertas dosis de misoginia y de misantropía. Jeanne Rucar contó en sus memorias que Buñuel jamás le habló de su trabajo, ni le consultó una idea ni le comentó nada que tuviera que ver con la creación de sus películas. Por el contrario, Alma Reville, además de criar a Pat, su única hija, fue una estrecha colaboradora de Hitchcock, estaba al tanto de todo, opinaba y controlaba. También lo controlaba a él y procuraba ordenar sus pasos en sus relaciones con los estudios y reorientar sus torpes tropiezos en sus arrebatos hacia sus rubias actrices.

Buñuel y Hitchcock fueron educados en el catolicismo y por los jesuitas. La huella de esta educación fue muy distinta. Hitchcock fue un católico practicante toda su vida, Buñuel se dijo «ateo, gracias a Dios». Sin embargo, y al margen del muy católico tema de la culpa —y del falso culpable—, asunto central de muchas películas de Hitchcock —también de *Frenesí*—, las ideas religiosas o las dudas y quebrantos de la fe no tienen una presencia significativa en su filmografía, aunque el director manifestara privadamente o en algunas entrevistas sus vacilaciones ante los dogmas y el más allá.

A la agudeza indesmayable de Guillermo Cabrera Infante (*Arcadia todas las noches*) se debe la siguiente frase con carga de profundidad: «Hitchcock, como [Graham] Greene, como [Gilbert Keith] Chesterton, cree en Dios, pero también cree en el entretenimiento».

Buñuel no dejó de hablar de teología, de Dios, de la Iglesia, de la Virgen o de los santos —con o sin escarnio— en sus películas y en su vida cotidiana, a menudo en conversación con curas muy amigos atraídos por las circunvalaciones religiosas de su cine, fascinados por el combate librado en sus filmes entre la ortodoxia y la heterodoxia.

Hitchcock no quería curas a su lado porque pensaba que lo odiaban por el muy notable y vidrioso componente erótico y sexual de su cine. A Buñuel —que interpretó a un cura y se disfrazó de monja— los clérigos lo rodeaban porque, en el fondo, le agradecían que sus películas, pese a los ingredientes eróticos y heréticos, mantuvieran vivo entre el público el decadente interés por la religión y las cavilaciones sobre la fe.

Hitchcock dudó de sus creencias y Buñuel dudó de sus —si se acepta la expresión— «increencias».

Cabe preguntarse qué pensaría Hitchcock al ver al obispo de *El discreto encanto de la burguesía* matar de un escopetazo al moribundo al que acaba de confesar y absolver, tras conocer que el agonizante había asesinado a sus padres (del obispo). ¿Qué pensaría Hitchcock de esa explosiva mezcla de perdón y venganza? Hitchcock, en una de sus escasas incursiones fílmicas en la religión, había convertido al padre Michael Logan (Montgomery Clift) de *Yo confieso* (1952) en un héroe del secreto de confesión.

La posición de ambos directores hacia su oficio era radicalmente opuesta. El objetivo de Hitchcock era el entretenimiento del público y su pasión primordial fue disfrutar con la cámara y con la puesta en escena, por lo que llegó a abordar propósitos tan complejos como filmar *Náufragos* (1944) en el reducido y exigente espacio de un bote de salvamento o rodar *La soga* (1948) en un único decorado y, sobre todo, en un único (aparente) plano.

Las posibilidades de creación visual de un guion lo eran todo para Hitchcock, quien llegó a decir que elegía sus proyectos en función del lucimiento de la cámara, con la que ejecutaba complejas maniobras siempre que podía. Hitchcock trabajaba a partir de muy elaborados *storyboards* en los que ya estaban previstos sus llamativos encuadres y el efecto impactante que en el montaje adquiriría la sucesión de planos. Rara es la película de Hitchcock en la que no hay una o varias secuencias rodadas en un escenario o decorado de grandes posibilidades visuales o de la que sea difícil recordar, por su fuerza o maestría en la composición, varios planos. Hitchcock prefería narrar con la imagen y reducir al mínimo los diálogos.

Nada de todo esto tiene que ver con el modo de afrontar el cine de Buñuel, cuyas imágenes —incluidas las más recordables— tienen en el fondo un origen literario o son consecuencia del deseo de materializar una idea o un concepto que el aragonés

siempre pretendió que surgían de un impulso inconsciente, pero que no se pueden entender sin la mediación de un filtro o razonamiento intelectual. Hitchcock, como recuerda John Kobal, rechazaba la lógica. Buñuel detestaba hurgar en las imágenes o en los comportamientos de sus personajes para encontrar la lógica.

Jesús González Requena ha dedicado un libro (*Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*) a mostrar y demostrar con éxito las coincidencias visuales entre las películas de ambos directores, tanto las evidentes —siempre se habla de los campanarios de *Él* (1952) y *Vértigo* (1958)— como otras mucho menos claras, bien entendido que tales coincidencias no son meramente icónicas, sino el resultado de obsesiones y fantasmas interiores —el sexo, la muerte, el crimen— que ambos compartían —al igual que el humor negro y las bromas pesadas— y que podían remitirles desde las mismas fuentes a iguales construcciones visuales, perfectamente interpretables a la luz del psicoanálisis, que Hitchcock aceptaba y que Buñuel dijo odiar, sobre todo desde que un psicoanalista neoyorquino dijo que su cine era propio de un enfermo.

Es interesante constatar que la franja principal de encuentro —aunque no la única— entre las imaginerías de los dos cineastas se encuentra con más facilidad en el largo período mexicano de Buñuel que en su último tramo francés, donde, en teoría, dio más rienda suelta a su primigenio universo onírico y surrealista.

Buñuel aseguró que el cine de Hitchcock no le gustaba, mientras que este manifestó su entusiasmo por las películas del aragonés. Hay una radical descompensación en el aprecio recíproco que no cuadra. ¿Por qué el amor de Hitchcock hacia Buñuel no era correspondido? ¿Fue Hitchcock, en cierta manera, un surrealista *malgré lui* infiltrado en la industria de Hollywood, una especie de competidor involuntario o indiferente, con otros procedimientos y estrategias, de Buñuel?

En su larga conversación con François Truffaut, Hitchcock afirma que una de las películas que más le impresionó a los veinte años fue *Las tres luces*, de Fritz Lang, el film que determinó la dedicación de Buñuel al cine.

Hitchcock, como Buñuel, escribió bastantes textos a lo largo de su carrera. Fueron antologados y comentados por Sidney Gottlieb, profesor de la universidad del Sagrado Corazón de Fairfield (Connecticut), en *Hitchcock por Hitchcock*. En la introducción, Gottlieb subraya la influencia de Edgar Allan Poe en el cine de Hitchcock y también —enumera— en el de Buñuel, Jean Epstein, René Clair y Jean Cocteau, estos tres últimos muy cercanos —en algún momento— al aragonés. Por ejemplo, Buñuel fue ayudante en París de Jean Epstein en *El hundimiento de la casa Usher* (1928), a partir del relato de Poe.

En un artículo titulado «Por qué me asusta la oscuridad», publicado en 1960, Hitchcock reconoce abiertamente la influencia de Poe en su cine. Y se pregunta: «¿Y el surrealismo? ¿Acaso no tuvo su origen tanto en la obra de Poe como en la de Lautréamont?». Ciertamente. Los surrealistas, y Buñuel entre ellos, reverenciaron al

conde de Lautréamont y *Los cantos de Maldoror*.

Hitchcock, que no era ningún iletrado, señala expresamente a continuación la conexión entre Poe, Lautréamont y el surrealismo de *Un chien andalou* y *La edad de oro*, para concluir diciendo: «Una influencia que he recibido yo mismo, aunque solo sea en las secuencias oníricas e irreales de algunas de mis películas».

Hitchcock conocía las dos primeras películas surrealistas de Luis Buñuel y la obra pictórica de Salvador Dalí, que había expuesto en el MoMA en 1941. Para la secuencia del sueño del trastornado psiquiatra Ballantyne (Gregory Peck), en *Recuerda* (1945), Hitchcock recurrió a Dalí, doblegando la oposición inicial de David O. Selznick, el productor de la película. El costoso trabajo de Dalí y el material rodado —muy extenso— quedaron finalmente reducidos a cerca de tres minutos. Además de una rueda informe que hace pensar en los relojes blandos del pintor de Figueras, allí quedaron multitud de ojos y la figura misteriosa que los corta con unas tijeras. En una escena en la que un perturbado Ballantyne está a punto de matar a la doctora Petersen (Ingrid Bergman), el psiquiatra esgrime una navaja.

Sueños, ojos cortados, navajas. ¿Se sintió Buñuel molesto de por vida por estos, digamos, préstamos tomados por Hitchcock de *Un chien andalou*? Dos años antes del rodaje de *Recuerda*, Buñuel se vio forzado a dimitir de su puesto en el MoMA, según él, por las acusaciones en su contra vertidas por Dalí en su *Vida secreta*. ¡Y ahora Hitchcock recurría al amigo traidor para su película y usurpaba una pequeña parte de su emblemático universo icónico! Además, Buñuel rechazaba la interpretación psicoanalítica de los sueños, doblemente —como sucede en *Recuerda*— si se admite que pueda formar parte de una terapia curativa.

Fetichista de los pies femeninos, como Buñuel, Hitchcock había vibrado con la pierna amputada y la subsiguiente ortopédica de Tristana, y más cuando la apariencia y el rostro fríos de Catherine Deneuve eran tan próximos a los de sus codiciadas rubias.

Las fantasías sádicas de Buñuel respecto a las mujeres se habían materializado definitivamente, muchos años después del importante precedente de *Ensayo de un crimen*, en la azotada y vejada Séverine de *Belle de jour*. Pero ese año de 1972 Hitchcock había ido todavía más lejos en *Frenesí*.

El director, que había dicho que los asesinatos había que rodarlos como cópulas y viceversa, al fin lo había conseguido plenamente con la historia de su frutero —como su padre, por cierto—, el asesino en serie que, si puede, viola y estrangula a las mujeres —rubias o pelirrojas, más corrientes y vulgares que nunca— con su corbata. Buñuel también fantaseaba mucho con el estrangulamiento.

El director de *El enemigo de las rubias* (título español de *The Lodger*, 1926) —una de las veinticuatro películas que rodó en Inglaterra antes de instalarse en Hollywood— hizo en *Frenesí* la versión más brutal de su larga obsesión por vincular el sexo y el crimen —una ligazón explícita también en *Ensayo de un crimen*—, con el oscuro deseo como un factor mediador que puede preferir inconscientemente el

asesinato al coito, sea para gestionar mejor la culpa católica que brota del pecado del sexo, sea para castigar a la mujer que resulta incitante en las fantasías, pero que da miedo —como el sexo mismo— en la realidad.

Todo este planteamiento está muy próximo a las ensoñaciones del director que en *Viridiana*, por ejemplo, mostró a Fernando Rey dispuesto a violar a su sobrina, la monja —vestida con el traje de novia de su fallecida esposa—, tras haberla narcotizado, es decir, después de dejarla dormida y con apariencia de muerta, pulsión necrófila que se repite en *Belle de jour* y que podía entender muy bien el director de *Vértigo*, donde el detective Ferguson (James Stewart) revive su pasión por la muerta Madeleine esforzándose en que la idéntica Judy (Kim Novak, ambas) se le parezca todavía más. «El hombre quiere irse a la cama con una mujer que está muerta», le dijo Hitchcock a Truffaut.

Exhibida fuera de competición en el Festival de Cannes de 1972 —seis meses antes de la cena en casa de Cukor—, la brutalidad y la vidriosidad de *Frenesí* impresionaron vivamente a la crítica y al público, que no esperaban tan radical virulencia de un anciano director de más de setenta años. Y eso que Hitchcock evitó mostrar la mayor parte de los crímenes, como en esa secuencia ya mítica en la que la cámara abandona al asesino y a su inminente víctima tras la puerta de un piso y, en plano continuo, desciende por las escaleras de la casa, sale a la calle y termina cruzando la acera y la calzada, plano de un virtuosismo extremo que Buñuel no se hubiera planteado jamás.

Antes de morir, Alfred Hitchcock tuvo la oportunidad de rodar otra película más, *La trama* (1975), muy inferior a *Frenesí*, filme que, pasados el desconcierto horrorizado y la tibia acogida iniciales, ocupa hoy un lugar importante en la filmografía del director británico.

Los cinco últimos años de Hitchcock fueron de una pavorosa decadencia física y psíquica. Aturdido y adormilado como nunca, veía pasar los días con fuertes dolores artríticos y a expensas de un marcapasos. Finalmente, sus vapuleados riñones e hígado fallaron y arrastraron a su corazón. Murió en la mañana del 23 de abril de 1980. Su mujer durante 54 años, Alma Reville, que había tenido un ictus y un cáncer de mama con anterioridad, le sobrevivió apenas dos años.



François Truffaut dirigió a Jacqueline Bisset y Jean-Pierre Léaud en *La noche americana* (1973), en la que interpretó a un cineasta sordo del oído izquierdo como Luis Buñuel, lo que se consideró un homenaje al aragonés.

FRANÇOIS TRUFFAUT (NO) ESTABA ALLÍ

No sucedió, pero pudo haber sucedido. François Truffaut podría haber compartido mesa y mantel en la casa de George Cukor con gran satisfacción por su parte y entre la complacencia general de los invitados.

Con otros compañeros de *Cahiers du Cinéma*, el Truffaut crítico de los años cincuenta había reformado la mirada europea hacia los cineastas de Hollywood otorgándoles un nuevo estatuto, el de autores, abriendo paso a un nuevo *star-system*, el de los directores, que dejaron de ser considerados meros técnicos y realizadores.

Ya se ha dicho que los propios implicados recibieron con variables dosis de escepticismo y de aceptación —incluso de rechazo— esa nueva condición que los situaba en la misma línea de relevancia que los tradicionales creadores artísticos: escritores, pintores, músicos...

El banquete celebrado en el 9166 de Cordell Drive colocaba, de forma implícita, en el mismo plano de igualdad a un artista europeo que hacía cine desde presupuestos culturales, subjetivos y hasta autobiográficos y a los directores que habían apuntalado la industria del espectáculo, el negocio de entretener al público, el *entertainment*, bajo el dictado de los estudios.

Ese encuentro de dos mundos que habían estado alejados y esa operación de equalización eran posibles, de algún modo, porque críticos como Truffaut habían acercado las dos orillas hasta fundirlas. Truffaut, sin abandonar la lista de los comensales, había escrito sobre Ford, Hitchcock, Cukor, Mulligan, Wilder, también sobre Lang y varios otros, con la misma mirada con la que había escrito sobre Buñuel, Renoir, Max Ophüls, Robert Bresson o Rossellini.

Truffaut había sido un muñidor intelectual a distancia de la comida de Cordell Drive.

En su libro de conversaciones con Alfred Hitchcock, publicado en 1967, Truffaut recuerda que todavía cinco años antes los críticos estadounidenses despreciaban a Hitchcock —«sus películas no tienen sustancia», decían— y se extrañaban sobremanera de que los cerebros de *Cahiers* se tomaran en serio al director de *Crimen perfecto* (1954).

Tal vez por ello, y por sus gustos personales, Truffaut eligió a Hitchcock como mejor baza para demostrar, no sin polémica, que no pocos directores de Hollywood eran también autores, que sus películas daban una visión sostenida en el tiempo del cine y de la vida, tal como sucedía en las películas de Buñuel.

Lo que más atrajo a Truffaut de Hitchcock, si es que puede decirse algo así, fue la puesta en escena de sus películas y las reflexiones que el director británico tenía

acerca de ella, como si el francés quisiera subrayar, al menos en este caso, que la verdadera autoría de un cineasta reside en el estilo narrativo y visual que se consume en el modo de rodar, en el manejo de la cámara y, por supuesto, en el montaje.

Hitchcock, Buñuel, Truffaut. Fue Truffaut quien reunió, en 1975, algunos textos dispersos de su maestro André Bazin bajo el título de *El cine de la crueldad*. En ese volumen, el capítulo dedicado a Buñuel precede al de Hitchcock, un director que Bazin desdeñó primero y admiró después. Buñuel y Hitchcock, en efecto, cineastas de la crueldad. También Carl Theodor Dreyer, Akira Kurosawa, Preston Sturges y Erich von Stroheim, a quien no en vano Buñuel admiró mucho.

André Bazin y Luis Buñuel se cartearon durante dos años, antes de conocerse personalmente, a instancias de Truffaut, durante el Festival de Cannes de 1954. Buñuel no fue nada propenso a estimar a los críticos y sus opiniones, pero, según Truffaut, quedó «seducido por la lógica y el rigor de Bazin». Buñuel escribió sobre este: «Me hacía descubrir ciertos aspectos de mi obra que yo mismo ignoraba. ¿Cómo no iba a estarle muy agradecido?». Aplicadas a un crítico, estas palabras de Buñuel son excepcionales.

André Bazin, fallecido en 1958, solo llegó a ver *Un chien andalou*, *La edad de oro* y las películas mexicanas de Buñuel hasta *La mort en ce jardin*. ¿Qué hubiera pensado y qué hubiera escrito Bazin del cine posterior, trece películas más, de Buñuel?

En *El cine de la crueldad* se recoge, junto a siete piezas críticas, la muy interesante entrevista que Jacques Doniol-Valcroze y André Bazin mantuvieron con Buñuel en aquel Festival de Cannes de 1954. Buñuel queda descrito como «un español secreto, hosco y púdico». Y también como «dulce, tranquilo, tierno, reservado, constitucionalmente incapaz de la menor concesión, de la menor hipocresía».

A los 16 años, en 1948, François Truffaut fundó su primer cineclub en una sala del bulevar Saint-Germain. Para la primera sesión, pidió prestadas dos películas a Henri Langlois, a la Cinemateca francesa: *Un chien andalou* y *Entr'acte*, de René Clair, que tanto gustaba a Buñuel.

En febrero de 1954, François Truffaut y Jacques Rivette inauguraron en *Cahiers du Cinéma* —revista de la que Buñuel se burlaría después— un género inédito: la extensa entrevista de análisis, pregunta-respuesta, con un cineasta de su predilección. La primera estuvo dedicada a Jacques Becker. Muy pronto entrevistaron a Buñuel, y también a Hitchcock y a Lang.

En 1962, Truffaut fue el gran promotor ante la RTF de un programa de entrevistas en televisión con directores de cine, *Cinéastes de notre temps*. Se llegaron a filmar cincuenta capítulos, y está considerada un clásico. Con Truffaut en la sombra, Janine Bazin y André S. Labarthe fueron los responsables. El primer programa emitido, rodado en Toledo en el verano de 1963, tuvo como protagonista a Luis Buñuel.

Buñuel dijo que eligió a Jeanne Moreau para encarnar a la Célestine de *Diario de*

una camarera a propuesta de su productor Serge Silberman y que la conocía, aunque no personalmente, de haberla visto en una película de Louis Malle. Es decir, por las fechas, o en *Ascensor para el cadalso* (1957), o en *Los amantes* (1958).

Estas dos películas son muy interesantes, pero el despegue de Jeanne Moreau como actriz —su impulso internacional, sobre todo— se produjo un poco más tarde, con *La noche* (1961), de Michelangelo Antonioni, y, sobre todo, con *Jules et Jim* (1961), de François Truffaut.

En noviembre de 1963, cuando Buñuel estaba en pleno rodaje de *Diario de una camarera*, Truffaut —lamentando no poder visitarlo— dirigió una carta al español, recogida en su *Correspondance*, en la que escribe: «Me gustaría mucho hablar con usted y estoy muy impaciente por conocer su opinión sobre el trabajo de Jeanne, después de la conversación que tuvimos en la terraza de un café en Saint-Phillipe-du-Roule, hace meses».

Ello indica que la opinión de Truffaut, por entonces en relaciones muy estrechas con Jeanne Moreau, contó mucho en la elección de la actriz para *Diario de una camarera* y, por supuesto, habla de una relación de amistad y confianza entre ambos cineastas. El motivo principal de la carta era, además, el envío a Buñuel, por parte de Truffaut, de un guion que le había llegado a él para que lo pusiera en sus manos, que trataba sobre un caso real de incesto en Andorra.

En el verano de 1966, los hermanos Robert y Raymond Hakim, productores de *Belle de jour*, ofrecieron a Truffaut adaptar *La sirena del Mississippi*, novela de William Irish, a condición de que la protagonista fuera Catherine Deneuve. Para convencerlo, le invitaron a ver algunos *rushes* de la película de Buñuel —inacabada aún— y a comer con la actriz. Surgieron dificultades diversas, y finalmente Truffaut rodó *La sirena del Mississippi* (1969) con otra producción, pero con Catherine Deneuve, con la que había iniciado una apasionada relación sentimental.

Deneuve cortó unilateralmente esa relación, sumiendo a Truffaut en uno de sus frecuentes estados depresivos, en noviembre de 1970. Pero aproximadamente un año antes, cuando la pareja vivía su apogeo, Truffaut visitó a la Deneuve en Toledo durante el rodaje de *Tristana* y se presentó ante Buñuel con varios cartones de Gitanes con filtro, su tabaco preferido.

Para cerrar con la rubia frialdad de Catherine Deneuve un cuadrado entre Hitchcock, Buñuel y Truffaut, puede consignarse que Marie Anne Guerin afirma en una entrada de *Le dictionnaire Truffaut* que, en 1971, Hitchcock ofreció a la actriz francesa un papel en una película —¿en cuál?—, pero que la Deneuve, pese a la insistencia de Truffaut en favor del sí, respondió que no.

Buñuel escogió a Delphine Seyrig para hacer de prostituta en *La vía láctea* a instancias de Jean-Claude Carrière. Ella le dijo —y Buñuel lo cuenta así en sus memorias— que había estado sentada sobre sus rodillas cuando era niña en Nueva York. Buñuel, como es natural, no tenía ningún modo de recordarlo.

El director repitió con Delphine Seyrig en *El discreto encanto de la burguesía*,

ofreciéndole el papel de la rubia, elegante y algo cursi Simone Thévénot, que frustra con sus remilgos los apremiantes deseos sexuales del embajador Acosta, su adúlterino amante.

Ciertamente, fue Alain Resnais quien dio a conocer en el cine a Delphine Seyrig en *El año pasado en Marienbad* (1961) y *Muriel* (1963), pero, dado el cariz de estas películas, el encuentro de la Seyrig con un público más amplio se produjo en *Besos robados* (1968), filmada en estado de gracia por François Truffaut un año antes del rodaje de *La vía láctea*. La luminosa Fabienne Tabard trastorna en *Besos robados* al pazguato Antoine Doinel (Jean-Pierre Leaud) como Simone Thévénot excita al mucho más curtido Rafael Acosta.

La presencia de Delphine Seyrig en las filmografías de Truffaut y Buñuel es algo más que una mera coincidencia. La citada Marie Anne Guerin define a Seyrig, a propósito de *Besos robados*, como un «fantasma de la libertad» (Buñuel) y no duda en relacionarla con «las rubias» de Hitchcock.

Pero, en fin, el hecho es que François Truffaut no estuvo en casa de George Cukor en noviembre de 1972. Unos días antes, acababa de terminar el rodaje de *La noche americana*, su película sobre el rodaje de una película, un filme con cine dentro del cine, sobre la que Truffaut, en el prólogo a la edición del guion, escribió: «*La noche americana* gira en torno a la pregunta: “¿Es el cine superior a la vida?”, sin darle respuesta porque no existe, como tampoco la hay para: “¿Son los libros superiores a los filmes?”».

En *La noche americana*, la veterana y desmemoriada actriz que interpreta Valentina Cortese se llama Séverine, como el personaje de Catherine Deneuve en *Belle de jour*.

François Truffaut interpreta él mismo a Ferrand, el director que filma *Os presento a Pamela*, cuyos avatares de rodaje constituyen la trama de *La noche americana*. Ferrand es sordo del oído izquierdo —y está algo disminuido del otro— y lleva a la vista un sonotone. Todo el mundo vio en ello un homenaje a Luis Buñuel y su sordera, sin que haya necesidad de desmentirlo. En sus notas sobre Ferrand, escribió Truffaut: «Se dice que a través de su sonotone oye mejor los elogios que las críticas».

Ferrand-Truffaut reflexiona de esta manera en un momento de *La noche americana*: «¿Qué es un director? Es alguien a quien constantemente le hacen preguntas, preguntas a propósito de todo. A veces tiene las respuestas, pero no siempre».

Buñuel podría suscribir perfectamente estas palabras, tanto más cuando tenía aversión a los interrogatorios de los críticos en busca del sentido y significado de sus películas y cuando rehuía o dejaba sin contestar las preguntas aclaratorias de sus actores.

Homenaje a Buñuel aparte, François Truffaut también era sordo y del mismo oído que Buñuel, el izquierdo. Truffaut no soportaba los ruidos demasiado altos, ni el sonido estereofónico, ni podía estar en una discoteca.

La noche americana se exhibió en Los Ángeles el 3 de noviembre de 1973, prácticamente un año después del paso de *El discreto encanto de la burguesía* por el Film Fest y de la comida con Luis Buñuel en Cordell Drive. ¿Y qué personalidades había en la sala? Entre otros, George Cukor y William Wyler.

La noche americana fue nominada al Oscar a la mejor película en lengua no inglesa y, el 3 de abril de 1974, François Truffaut recogía la estatuilla de manos del actor Yul Brynner.

Con un año de diferencia, el maestro y el discípulo aventajado, Luis Buñuel y François Truffaut, en ese orden, obtuvieron el aplauso de Hollywood a su cine y su máximo reconocimiento. Truffaut lo agradeció en persona, Buñuel no se presentó.



La aparición como muertos vivientes de la madre y el padre del joven teniente de *El discreto encanto de la burguesía* remite a los sueños recurrentes de Luis Buñuel respecto a sus propios padres.

¿UNA INFANCIA FELIZ? (ARGUMENTO, 2)

(Viene del capítulo 10)

Alice Sénéchal, Simone Thévenot y Florence quedan para merendar en un coqueto salón de té con música de cámara en directo. Florence muestra su desagrado por la presencia de un violonchelista (20). El *maître* les comunica sucesivamente que el establecimiento no dispone de té, ni de café, ni de leche ni de infusiones. Tampoco sirve alcohol, como pretende Florence. Solo hay agua.

Mientras tanto, un joven y triste teniente, tras pedirles permiso, se sienta con el grupo de mujeres y les pregunta a bocajarro si han tenido una infancia feliz (21). Inmediatamente, les cuenta uno de sus recuerdos infantiles (22).

A la edad de once años, el hoy teniente era un niño a punto de ingresar en una dura escuela militar. Una doncella revisa su uniforme y su aspecto (23). Su padrastro le recibe en su despacho y le hace notar que, muerta su madre, él es el responsable de su educación.

Ya en el pasillo de la casa, el niño escucha la voz de una mujer que le llama. Resulta ser su madre muerta (24), quien le habla, con su aspecto de muerta viviente, desde el interior de un armario. Superando el miedo, el niño la escucha. La madre muerta le dice al niño que su verdadero padre fue abatido en un duelo por el hombre que ahora ejerce el papel de padre. La madre muestra al niño a su auténtico padre, que está en el mismo cuarto, muerto, silencioso y ensangrentado (25).

La madre muerta da instrucciones al niño para que busque en el baño una botellita azul y vierta su contenido en el vaso de leche que cada noche acostumbra a beber su padrastro. El niño lo hace, y su padrastro muere entre estertores, escena que contemplan la madre y el padre muertos del muchacho (26).

El teniente acaba su recuerdo y se despide muy educadamente de las tres mujeres en el salón de té.

Simone Thévenot abandona a sus amigas, ya que acaba de caer en la cuenta de que tiene una cita.

En su residencia, el embajador Acosta, en batín, prepara champán, confirma su buen aspecto y perfuma su aliento con un pulverizador (27). Lllaman a la puerta, y Acosta observa por la mirilla (28): es la señora Thévenot.

Acosta, urgente, le conmina a desnudarse en el dormitorio. Simone se resiste y le pide al embajador que apague la luz. Afirma que todavía no está restablecida de lo que podría ser —no se dice— alguna dolencia dérmica. Acosta, al oírlo, toma una pastilla que guarda en la mesilla y atrae hacia sí a Simone (29). Acosta apaga la luz y suena el timbre de la casa.

Es el señor Thévenot, que viene a proponer a Acosta, de parte de Henri Sénéchal, una nueva cena. Simone pregunta, desde el dormitorio del embajador, quién ha llegado. «Su marido», responde Acosta. La señora Thévenot sale del dormitorio y, aunque su marido se muestra algo sorprendido de su presencia en la casa, los tres amigos manejan la situación con gran naturalidad (30).

El señor Thévenot se tiene que marchar y pregunta a su mujer si le acompaña. Acosta le pide a Simone que se quede unos minutos, pues le tiene que mostrar las *sourciques* (31).

El señor Thévenot se va, y Acosta lleva a Simone hasta un canapé para abrazarla. Ella se escurre y consigue marcharse (32). Acosta ve desde una ventana que el señor Thévenot, que aguarda junto a su coche, parece reprochar a su mujer su tardanza.

Acosta ve también a la presunta guerrillera (33) entrar en su vivienda y, con diligencia, toma un revólver del interior de una sopera. Acosta logrará desarmar a la chica, la cacheará con doble intención, le hará a su merced una serie de reflexiones políticas y despreciativas, pero, como prueba de su generosidad —dice—, la dejará marchar (34).

Sin embargo, cuando la chica se va, Acosta hace una señal con un pañuelo a dos hombres apostados en la acera y estos capturan a la muchacha al salir del portal y la introducen por la fuerza en un coche (35).

(Continuará)

20. EL VIOLONCHELISTA. En *La edad de oro* ya aparecía un grupo musical de parecidas características. Entre los primeros textos de Buñuel hay uno breve, «Instrumentación», en el que el director define, con humor y metáforas poéticas, hasta veintidós instrumentos orquestales. Los violonchelos, por ejemplo, son «rumores de mar y de selva. Serenidad. Ojos profundos. Tienen la persuasión y la grandeza de los discursos de Jesús en el desierto». Sin embargo, Florence dice sentir horror hacia los violonchelistas y asegura que los han suprimido de casi todas las orquestas. Parece ser que este comentario intempestivo se debe a la manía que Buñuel le tomó al violonchelista catalán Pau Casals, exiliado y opositor al franquismo, por haber actuado en la Casa Blanca, en 1961, ante el presidente Kennedy. A todo esto, el divertido enojo por la carencia en el salón de té de todo lo que se supone que debe haber en él es otra más de las frustraciones que viven los personajes.

21. HUMOR ABSURDO. Es Florence quien opina, con toda seriedad, que los tenientes tienen siempre un aire melancólico. Con la misma seriedad, y a bocajarro, el desconocido teniente —el primer uniformado de la película— pregunta a las señoras si han tenido una infancia feliz. Agustín Sánchez Vidal ve en este humor, entre absurdo y surrealista, ecos del poeta Benjamin Péret, muy amigo de Buñuel y muy admirado por el director, según afirma en sus memorias. El cineasta dijo a Tomás Pérez Turrent y José de la Colina que esa pregunta del teniente a las damas por la infancia feliz, repentina e inesperada, le gustaba mucho y que era muy

suya.

22. LIBERTAD NARRATIVA. Buñuel no necesita justificaciones ni procedimientos narrativos motivados. La película va a ver dinamitado su estilo básicamente realista con la introducción de un recuerdo fuertemente onírico, y Buñuel no duda en pasar a otra clave, a otro nivel de narración, sin contemplaciones ni anestesia.
23. ANNE-MARIE DESCHODT. La doncella o ama de llaves que prepara al niño para comparecer ante su padre está interpretada —salvo error— por Anne-Marie Deschodt, que había estado casada con Louis Malle. La actriz también intervino en *El fantasma de la libertad*. Sirva este dato para recordar que Louis Malle tuvo gran admiración por Buñuel y que reconoció su influencia (*Zazie en el metro*, 1960; *El ladrón*, 1967). Además, Buñuel y Malle se trataron con frecuencia y fueron muy amigos a partir del rodaje en México de *Viva María* (1965), en cuyo transcurso se casaron Anne-Marie y el director galo. Buñuel y su mujer acudieron a la boda y a la fiesta posterior. Con anterioridad, el realizador aragonés había invitado a Malle a visitarlo mientras rodaba *El ángel exterminador*. Casado después con Gila von Weitershausen, Malle puso a uno de sus hijos los nombres de Manuel «Luis» María Cuotemoc en recuerdo de los días de México y en homenaje a Buñuel, quien califica al director francés en *Mi último suspiro* como «un muy querido amigo». Esta afectuosa relación —y sus detalles— con un destacado director mucho más joven, como Louis Malle (32 años menor), no fue frecuente en la vida de Luis Buñuel, excepción hecha de los casos de Carlos Saura, Arturo Ripstein y casi nadie más.
24. AMPARO SOLER LEAL. La madre muerta está interpretada por la actriz española Amparo Soler Leal, quien no siempre aparece en las fichas técnico-artísticas de la película publicadas en los libros sobre Buñuel. Soler Leal estaba casada con Alfredo Matas, socio ocasional de Serge Silberman y cabeza visible de la productora española Jet Films, que hizo una pequeña aportación económica a la película, aunque hay fuentes que señalan que tal cantidad no llegó a materializarse hasta *Ese oscuro objeto del deseo*, bajo la marca Incine, también de Alfredo Matas. Buñuel, en un principio y por mediación de Fernando Rey, ofreció a Amparo Soler Leal el papel de Florence, pero Silberman se opuso. Entonces le dio el papel de la madre muerta —«un fantasma», en palabras de Buñuel—, que se rodó en tres días.
25. LA SANGRE. Entre el pálido fantasma de la madre muerta y la presencia en la habitación del ensangrentado padre muerto, el recuerdo infantil del teniente se transforma —con buñueliana libertad— hacia una pesadilla, de modo que un aparente *flashback* se convierte, en la práctica, en el primer sueño de la película, aunque no esté reconocido como tal. La abundante sangre, en este caso en el rostro del padre, propia del desparpajo sanguinolento del actual cine *gore*, volverá a aparecer después. En *La edad de oro*, Buñuel ya ensangrentó en exceso el rostro de Gaston Modot, su protagonista.
26. EL DORMITORIO. El niño ejecuta el asesinato —niño asesino, pues— de su padrastro en el dormitorio de sus padres, cuyos carnales espectros son testigos de

su acción. El decorado, según contó Buñuel, reproduce —con sus camas separadas y todo lo demás— el dormitorio de sus propios padres en Calanda. Hay aquí, por tanto, material para el psicoanálisis, tan denostado por Buñuel. El cineasta cuenta en sus memorias que, al día siguiente de su muerte, creyó ver que su padre se le aparecía y que planeó dispararle con un revólver si volvía a hacerlo. También cuenta Buñuel que la reaparición de su padre muerto fue uno de los sueños recurrentes en su vida.

27. RIJOSIDAD. Los preparativos de Acosta para recibir a la bella Simone son los propios de un galán añejo: champán frío, cortinas echadas para bajar la luz, un rancio batín de seda y el irresistible detalle del pulverizador para asegurar el buen aliento. Hay algo rijoso en esa puesta a punto de las armas de seducción del trasnochado conquistador burgués, a quien Buñuel ridiculiza.
28. LA MIRILLA. El embajador Acosta confirma cautelarmente y espía por la mirilla la prevista llegada de Simone. No es, en este caso, un ejercicio de voyerismo, pero las mirillas (*Belle de jour*) y el ojo de las cerraduras (*Viridiana*) ya habían sido un puesto de observación en otras películas de Buñuel.
29. CABO SUELTO. Simone, muy melindrosa, se resiste a los asaltos de Acosta, argumentando, finalmente, que no está restablecida. ¿De qué? El embajador le dice que ya no tiene nada en las manos, pero ella —insistiendo en que apague del todo la luz— le contesta que en otras partes del cuerpo todavía sí... ¿Qué tiene? Buñuel no lo aclara. Acosta se toma, para protegerse, una pastilla. Simone no quiere mostrarse desnuda. ¿Por una dolencia dérmica, venérea, infecciosa? Sea lo que sea tiene como resultado la «miserabilización» —que diría Berlanga— del encuentro amoroso, rebaja y arruina el ritual del champán y la atmósfera tenue preparados por Acosta.
30. *SAVOIR FAIRE*. Está claro que Acosta y Simone están liados. Son amantes con una doble vida, pese a la amistad entre el matrimonio Thévenot y el embajador. El adulterio burgués, el engaño, que ya se sugirió con un fugaz inserto cuando Acosta, en la escena en que el señor Thévenot prepara su dry martini, pone su mano discretamente junto a la nuca de Simone. Pero ahora el señor Thévenot — en una escena que no prospera hacia el vodevil de puertas y escondites— encuentra inopinadamente a su esposa en casa de su amigo. Acepta sin pestañear la explicación de ella: ha venido para comunicarle la nueva cita para almorzar. ¿Es Thévenot un cornudo consentido, tal vez por alguna clase de conveniencia? ¿O acaso Buñuel nos quiere mostrar un rasgo más del comportamiento burgués? El *savoir faire*, la ausencia de estridencia, el no querer ver, el «aquí no pasa nada»... Todo, menos alterarse y perder las formas.
31. ¿*SOURCIQUES*? Acosta, pugnando por retener a Simone para consumir sus propósitos, le pide al señor Thévenot —quien tiene prisa por irse con su esposa— que le permita a ella quedarse unos minutos, pues quiere enseñarle «las *sourciques*». Ah, de acuerdo. Acosta reconoce enseguida a Simone que no sabe lo que son «las *sourciques*», pues se las acaba de inventar. «*Sourcique*» suena parecido en francés a «*source*» (fuente) y a «*sourcil*» (ceja), pero es una palabra

inexistente. Los surrealistas jugaban a inventarse palabras. Sánchez Vidal recuerda que, en su *Hamlet*, Buñuel ya se inventó palabras absurdas para los diálogos.

32. FRUSTRACIÓN DEL DESEO SEXUAL. La señora Sénéchal —recordamos— consiguió hacer el amor con su marido, pero Acosta no logra consumar sus intenciones con Simone, que se escapa de su sofá después de un breve manoseo. Es el deseo de comer lo que se frustra una vez tras otra en la película, pero con este episodio se introduce la variable sexual en la frustración del deseo, un asunto habitual en la filmografía de Buñuel. Ya en *Viridiana*, Fernando Rey encarnaba, pese al acoso a su sobrina, esa frustración que adquirirá su máxima expresión en *Ese oscuro objeto del deseo*, donde el pelele Mateo (Rey) jamás logrará poseer a la manipuladora y escurridiza Conchita.
33. MARIA GABRIELLA MAIONE. Con aspecto latino e, incluso, campesino, la desconocida actriz italiana Maria Gabriella Maione interpretó el breve papel de la guerrillera de Miranda, seguramente como parte de la pequeña aportación de la productora romana Dean Film a la coproducción de la película. En la traducción de Aymá del guion, el personaje aparece con el nombre de «La guerrillera». Acosta, en su primera intervención, dice de ella que pertenece a «una banda de terroristas». Maione dejó el cine poco después y no interpretó ningún papel relevante.
34. ABUSOS. Acosta, frustrado por la escapada de Simone, somete a la guerrillera a libidinosos toqueteos con el pretexto de cachearla. Buñuel, con tal excusa, se convierte y nos convierte en voyeristas de esas maniobras, pues nos muestra los pechos (bajo la ropa), los muslos y los pies desnudos (un fetichismo buñueliano) de la chica. Además, Acosta se burla de ella diciéndole que está mejor dotada para el amor que para la guerra o afirmando —al registrar el bolso que lleva ella, para disimular su revólver, con verduras y pan— que sería una buena ama de casa. No contento con destilar su machismo, Acosta le suelta a la chica una serie de consideraciones políticas —sobre la bomba nuclear, la contaminación, la solución militar al hambre...— destinadas a ridiculizar las ideas de la guerrillera —que replica citando a Mao—, al tiempo que Buñuel —eso sí— ridiculiza el reaccionario comportamiento del embajador. Parte de la soflama vuelve a ser inaudible por el ruido cercano de una sirena. Pérez Turrent y De la Colina le dijeron a Buñuel que algunos amigos suyos de izquierdas se sintieron molestos con esta escena, pues consideraron que el embajador de la dictadura de Miranda aparecía como un tipo simpático, mientras que «la juventud revolucionaria» era objeto de burla. «¡Es absurdo! A tal estupidez no tengo nada que responder», replicó Buñuel, enfadado. El embajador es como es —un mentiroso y un cínico que engaña a la chica—, pero lo cierto es que el guion no proporciona a la guerrillera actitudes o armas dialécticas para hacer valer y dar seriedad a su posición, arrasada por la facundia de Acosta. Es un personaje torpe, débil.
35. LA RESIDENCIA. Cuando vemos que los sicarios o agentes de Miranda detienen y secuestran a la chica —Acosta le ha tendido una trampa—, el plano desde el

exterior revela claramente por primera vez que las escenas anteriores han tenido lugar en el domicilio personal del embajador y no en la sede de la embajada, un edificio con verja y pequeño jardín, que pudimos ver en la escena del maletín de cocaína. ¿Un embajador reside fuera de la amplia sede de su embajada? Puede ser. A continuación venía la segunda marcha del grupo de amigos por la carretera, que fue suprimida en el montaje final.



William Wyler hizo *Cumbres borrascosas* (1939) con Laurence Olivier y Merle Oberon, adelantándose a la versión que Luis Buñuel haría de la novela de Emily Brontë en *Abismos de pasión* (1953).

BILLY WILDER: NADIE ES PERFECTO

Entre los asistentes a la comida de Cordell Drive, Billy Wilder fue el único, junto a Buñuel, en recordar por escrito con agrado y extensión aquel cónclave de viejos maestros. Lo hizo, durante página y media, en sus memorias, *Nadie es perfecto*, elaboradas durante una conversación con el escritor alemán Hellmuth Karasek: «A Wilder le gusta mostrar una foto de 1972», arranca el capítulo.

El texto no menciona en ningún momento que el almuerzo fuera un reconocimiento a Buñuel, de quien se dice que fue, sencillamente, «un invitado».

Los recuerdos de Wilder veinte años después o el entendimiento de Karasek sitúan la comida dentro de la costumbre de Cukor, «cada año», de reunir a sus amigos en su casa para una «tertulia» antes de la entrega de los Oscar. Wilder, mientras le comenta la fotografía a Karasek, le propone un título o pie de foto: «Un pequeño ramillete de conocidos directores en el “colócate-bien” anual».

Parece claro que la foto de familia fue fundamental para crear el mito de aquella comida de noviembre de 1972, pero, una de dos, o bien Wilder confunde el ágape en torno a Buñuel con otros que Cukor organizaba por aquellos tiempos —y lo hizo esa misma temporada— para agasajar oficialmente a todos los nominados al Oscar a la mejor película en lengua no inglesa, o bien Cukor también tuvo en otras ocasiones un invitado muy especial en su casa junto a sus amigos, solo que esas otras reuniones no trascendieron a la Historia, sea porque el elenco de asistentes no fuera tan brillante, sea, probablemente, porque no se hizo ni se difundió una fotografía tan deslumbrante.

El caso es que Wilder, aunque contento de mostrar la foto, no se detiene en ningún comentario específico sobre Buñuel y, en el contexto de tratarse de una celebración anual, dice que los reunidos hablaban, cada vez, de «lo mierdas que eran los productores», «lo mierdas que eran los actores» y de que jamás volverían a «hacer ninguna película más».

Es divertido recordar que Wilder, trece años antes, le había dado una fuerte patada a Buñuel —¿lo tendrían presente ambos?— en el trasero... de Jean Cocteau. Con su habitual mordacidad, Wilder declaró a la revista *Film Quarterly*: «Hacer una película para que gane el primer premio en un festival de Zagreb es un juego de niños; resulta mucho más difícil realizar un filme que sea un éxito internacional. No tengo ningún interés en hacer cine independiente o de vanguardia para unos cuantos críticos con un sentido de la estética equivocado. Han formado una asociación internacional y todos ellos caen en trance cada vez que ven el asno muerto sobre el piano de Cocteau».

Wilder se equivocaba. Se estaba refiriendo, décadas después, a Dalí y a Buñuel. Tomaba *Un chien andalou* como objeto de su sátira contra las vanguardias —o,

simplemente, el «cine artístico»— y contra los críticos que las apoyan.

«No me he considerado en ningún momento —decía a *Playboy* en 1963— uno de los grandes inmortales del arte. Me limito a rodar películas para entretener al público e intento hacerlo con la mayor honestidad posible». Este era el pensamiento de Wilder sobre su trabajo, común, como ya se ha dicho, a muchos de los reunidos en Cordell Drive.

Wilder, con su lengua ágil y ácida, se atrevía a soltar más invectivas que los demás y se mofaba de Godard, de Antonioni e, incluso, de Bergman, si bien, a mediados de los setenta, en un almuerzo de homenaje al director sueco —¿en casa de Cukor?—, Wilder levantó su copa y dijo: «Nos sentimos igual de halagados que el personal de un modesto hospital perdido en el bosque cuando el doctor Christian Barnard les hace una visita». Tamaña exageración no parece responder a la admiración ni a la galantería. Puro sarcasmo.

Está visto y comprobado que la mayor parte de los directores del Hollywood clásico recelaban del cine moderno —incluido el de Estados Unidos— y del europeo, lo que no quita para que, con los años, cambiaran algunas de sus opiniones, fuera para no quedar como unos soberbios, irreductibles o patanes, fuera porque sinceramente habían llegado a apreciar ciertas películas «modernas», europeas o «de autor».

Wilder, por ejemplo, en una encuesta de *Sight and Sound*, ya en 1952, situó entre sus diez películas preferidas de todos los tiempos *Ladrón de bicicletas* y *La gran ilusión* (1937), de Jean Renoir, siempre citado por casi todos los directores y que, además, vivió e hizo cine en Norteamérica. También *Varieté* (1925), del alemán E. A. Dupont, luego emigrado a Estados Unidos. Y, en el puesto número uno, *hélas: El acorazado Potemkin*, de S. M. Eisenstein, la película que Buñuel consideró como la mejor de la historia durante mucho tiempo.

Y es que, por más imbuidos que estuvieran de la filosofía del Hollywood que los había acogido y por más resentimientos que algunos tuvieran por el rechazo de cierta crítica europea, ¿cómo no iban a apreciar —siendo personas instruidas— el cine ligado a sus fuentes culturales, profesionales y, directamente, vitales?

Samuel —su verdadero nombre— Wilder había nacido en un hogar de pasteleros de origen judío en 1906 en Sucha, una población entonces austríaca y hoy polaca. Estudió con los jesuitas —como Buñuel— y comenzó como periodista en Viena, donde estuvo a punto de entrevistar al doctor Sigmund Freud en su casa, pero el padre del psicoanálisis, odiado por Buñuel, le dio con la puerta en las narices.

Se trasladó a Berlín para seguir en el periodismo, dentro del sector sensacionalista, y allí vivió, en los años veinte, toda la efervescencia musical, teatral, cinematográfica y nocturna de la capital alemana.

En Berlín se inició y se consolidó como guionista y llegó a escribir, entre 1929 y 1932, los guiones o argumentos de catorce películas. Ahí está el origen de la carrera de Wilder y sus fundamentos como director, pues el cineasta nunca filmó después una

película que no hubiera coescrito y si su estilo en la puesta en escena quiso y logró ser invisible, sus guiones y, especialmente, sus diálogos serían después el punto fuerte de su filmografía en Hollywood: veinticinco películas, tras un debut tardío como director. En doce ocasiones fue nominado al Oscar al mejor guion —ganó tres—, y en ocho al Oscar al mejor director —ganó dos.

Billy Wilder había rodado su primera película (*Curvas peligrosas*, 1933) como director en París, adonde se exilió tras el ascenso de Hitler al poder. Su madre y su padrastro morirían en sendos campos de concentración y su abuela, en un gueto. Wilder, a propuesta de Steven Spielberg, llegó a plantearse dirigir *La lista de Schindler* (1993).

Wilder se instaló en Hollywood —con el actor Peter Lorre como compañero de viaje y de su primer apartamento— en 1934 y su baza para salir adelante, con el apoyo de su compatriota Joe May, consistió en vender sus guiones, escritos en alemán. Wilder no tenía ni idea de inglés y conservó un fuerte acento alemán, lo que siempre le hizo sentirse un poco extraño en su país de adopción.

La Paramount, por su problema con el idioma, acabó emparejando a Wilder con el guionista Charles Brackett y juntos escribieron, entre 1938 y 1941, en una primera etapa de colaboración, siete películas, entre ellas tres para Mitchell Leisen y una para Howard Hawks.

Fue el despeque para Billy Wilder, casado desde 1936 con la bella y elegante Judith Coppicus —sobrina del vicegobernador de California—, con la que tuvo dos hijos gemelos, Victoria y Vincent, quien falleció al poco de nacer. Wilder, tan presumido como mujeriego, se divorciaría de Judith en 1946 y, tras un corto romance con Doris Dowling (y varias otras), se casaría en 1949 con Audrey Young, que sería su esposa durante más de cincuenta años y con quien atesoraría en su enorme apartamento de Beverly Drive una abundantísima y selecta colección de obras de arte —picassos, dalís, mirós—, que se subastó por 32,6 millones de dólares en 1989.

Es preciso volver atrás. La pareja Wilder-Brackett se estrenó con *La octava mujer de Barba Azul* (1938) y repitió con Ernst Lubitsch en *Ninotchka* (1939), su primera nominación al Oscar, que perdieron ante Sidney Howard y *Lo que el viento se llevó*. Estas dos comedias para el director berlinés se sitúan en la base del futuro prestigio de Wilder como comediógrafo, aunque bien poco tienen que ver con el tono que desarrollaría después, ya como director, en sus comedias más personales.

Ernst Lubitsch fue gran amigo personal de Billy Wilder, quien encontró su cadáver en el baño después de que sufriera un ataque al corazón tras un encuentro con una prostituta. La muerte de Lubitsch, en 1947, fue un severo golpe para Wilder, que portó el féretro en sus exequias en compañía de su amigo William Wyler. Wilder dijo: «Nos hemos quedado sin Lubitsch». Y Wyler matizó: «Peor aún, nos hemos quedado sin las películas de Lubitsch».

Convertido ya en director de Hollywood, Wilder mantuvo en los guiones su alianza con Charles Brackett hasta 1950, asumiendo este último, en varias ocasiones,

la tarea de productor.

Visto en perspectiva, la coautoría de Brackett en los guiones de la primera etapa de Wilder como director, lejos de prolongar la línea conjunta de ambos —comedias— en su trabajo precedente para otros directores, marca el primer tramo, oscuro y duro, en los temas de la filmografía del cineasta austríaco. Tres títulos como muestra: *Días sin huella* (1945) y el alcoholismo; *Berlín Occidente* (1948) y la corrupción berlinesa en la posguerra, y *El crepúsculo de los dioses* (1950) y el ocaso enloquecido de una diva del Hollywood mudo.

Días sin huella le valió un primer y tempranero Oscar como director —era su cuarta película—, y luego obtendría un segundo y último por *El apartamento* (1960), uno de los pocos casos (cinco en total) en los que un cineasta ha ganado con el mismo título las estatuillas correspondientes a mejor película (al ser el productor), director y guion.

El Oscar por *Días sin huella* se lo entregó su amigo William Wyler, y Wilder se lo agradeció diciendo: «Señor Miniver, muchas gracias». Wyler y Wilder, Willy y Billy, fueron excelentes amigos a lo largo de toda su vida, pese a saber que la crítica europea desdeñaba a uno como un simple artesano (Wyler) y aclamaba al otro como un autor (Wilder), si bien Billy pasó también muchos años —por extraño que pueda parecer hoy— en el túnel del desprecio, como recuerdan Tavernier y Coursodon.

Wyler y Wilder hicieron muchas bromas, juntos y por separado, a cuenta de la gente no muy ducha que los confundía por la semejanza de sus apellidos. Dijo Wilder: «Monet, Manet... ¿qué más da?».

Cuando, en marzo de 1942, Billy Wilder se presentó en el estudio para encarar la primera jornada de su primera película como director, *El mayor y la menor*, Lubitsch organizó un comité de recepción y apoyo, y allí estaba —con William Dieterle, Preston Sturges, Michael Curtiz y otros— William Wyler, dando ánimos a su amigo.

Wilder volvió a Alemania acabada la guerra para asesorar el montaje de una película documental, *Los molinos de la muerte* (Hanus Berger, 1945), que tenía como objetivo convencer a los alemanes de la crueldad y sinrazón del nazismo. Entonces conoció a dos coroneles soviéticos, que lo estrujaron emocionados: «¡Señor Wyler, sus películas son fantásticas, sobre todo *La señora Miniver!*!».

Wilder era admirador del cine de su paisano Erich von Stroheim —de *Avaricia* (1923), sobre todo— y lo había tenido a sus órdenes como actor, interpretando al mariscal Rommel, en *Cinco tumbas al Cairo* (1943). Siete años después, Wilder lo trajo de Francia para que interpretara el personaje de Max von Mayerling, el antiguo director y marido de la trastornada y decadente Norma Desmond, vieja diva del cine mudo que quiere volver a la pantalla, en *El crepúsculo de los dioses*. Max es ahora, entre la compasión y los rescoldos del amor, su sometido chófer y mayordomo.

Wilder eligió personalmente a Stroheim y llamó a Gloria Swanson para el papel de Norma Desmond. El berlinés no daba puntada sin hilo: Stroheim había dirigido a la Swanson en *La reina Kelly* (1928), y sus relaciones no habían terminado bien.

Ahora, entre otras escenas igualmente estremecedoras, Max-Stroheim debía simular, al final de la película, que eran cámaras de cine las que filmaban a Norma en el plano definitivo de su carrera, el descenso por las escaleras de su mansión de Sunset Boulevard, antes de ser detenida por el asesinato de Joe Gillis (William Holden), el guionista y *boyfriend* elegido para sacarla del ostracismo, cuyo cuerpo flota en la piscina en las primeras imágenes y, sin embargo, es el narrador de la historia.

Wilder quiso hacer pruebas a Gloria Swanson, y esta se negó. ¿Pruebas, ella? Pero, dubitativa, consultó a un amigo. Ese amigo era George Cukor, que le dijo: «Brackett y Wilder son lo más inteligente que ha salido de Hollywood. Si no haces las pruebas, aunque tengas que repetirlas diez veces, te mataré a tiros». Gloria Swanson hizo las pruebas y se convirtió en la inolvidable Norma Desmond de *El crepúsculo de los dioses*.

Sin embargo, Charles Brackett, en aquellos años, no quiso escribir con Wilder el guion de otra película negrísima y esencial en la carrera del cineasta, *Perdición* (1944), por considerar que esa historia de adulterio, dinero y crimen era demasiado sórdida e inmoral. Wilder recurrió al novelista y también guionista Raymond Chandler, y ambos se cubrieron de insultos y se llevaron como el perro y el gato durante la adaptación del libro de James M. Cain. Wilder, hasta el fin de su vida, estuvo soltando pestes —borracho, impotente— de Chandler, que no aguantaba sus sombreritos, sus ligues y sus copas. La negativa de Brackett a escribir *Perdición*, aunque continuaran colaborando varios años, tal vez esté en el origen de la ruptura entre ambos, consumada igualmente por el empeño de Wilder de producir sus propias películas, cosa que hizo a partir de la no menos dura *El gran carnaval* (1951), sobre el amarillismo en la prensa y la ausencia de moral y ética en los periodistas, un asunto sobre el que, en muy distinta clave de comedia amarga, Wilder, el que fuera joven reportero, volvería en *Primera plana* (1974).

Cuando Alfred Hitchcock vio *Perdición*, quedó entusiasmado y envió un telegrama a Billy Wilder: «Desde *Perdición*, las dos palabras más importantes son “Billy Wilder”», escribió parafraseando la frase publicitaria de la Paramount sobre la película («*Double Indemnity*»).

Wilder y Hitchcock, que estaban juntos en Cordell Drive, tuvieron una relación cordial, pero el primero, muy faltón y quisquilloso, incluso con sus amigos —de Wyler dijo que era un cursi—, siempre le lanzó pullas, en ocasiones burlándose de lo aparatoso de su manejo de la cámara. «Hitchcock siempre hace la misma película», llegó a decir, muy bocazas, Wilder.

Pero Wilder se propuso una vez hacer —y así lo manifestó con claridad— una película como las de Hitchcock, y esa fue el drama judicial —no exento de humor— *Testigo de cargo* (1958), sobre un cuento de Agatha Christie. Salió bien: fue nominado al Oscar y luego vino a decir que no haría —y no lo hizo— otra película parecida: «Me aburre repetirme».

La memoria inevitablemente selectiva de los espectadores ve a Wilder como un

director de comedias. Pero la serie de comedias, iniciada con películas de sesgo romántico —*Sabrina* (1954), *Ariane* (1957)— que no tendrían continuidad, tardaría en consolidarse.

Después de picotear con otros guionistas, fue en *Ariane* cuando Wilder se encontró con L. A. L. Diamond, que ya sería su pareja estable en la escritura durante el resto de su carrera. Buñuel también buscó la estabilidad con un guionista (Alcoriza, Alejandro y Carrière), pues, como Wilder, prefería y necesitaba escribir en compañía.

Wilder y Diamond escribieron juntos doce películas y, entre ellas, están las memorables comedias que el público recuerda, las de un Wilder que promedia la iconoclasia, el cinismo, el escepticismo y la amargura con un efecto que, no obstante, se antoja sentimental y vitalista: *La tentación vive arriba* (1955); *Con faldas y a lo loco* (1959) —ambas con la perturbada Marilyn Monroe—; *El apartamento*; *Uno, dos, tres* (1961); *Irma la dulce* (1963); *Bésame, tonto* (1964) y *En bandeja de plata* (1966), con la que termina, con un toque dramático, todo un ciclo.

Jack Lemmon —hicieron siete películas juntos— fue el protagonista de cuatro de ellas. El actor, que venía del teatro, fue descubierto por George Cukor en *Una rubia fenómeno* (1954), y a Wilder le gustaba recordar una anécdota que le contó Lemmon. Cukor, el primer día de rodaje, le decía constantemente a Lemmon que «actúe menos» y le hacía repetir las tomas bajo esa consigna: «Actúe usted menos». Por fin, una vez que Lemmon apenas había pestañeado, Cukor le dijo que por ahí iba bien. Lemmon, entre confundido y molesto, le preguntó al director: «¿Me está sugiriendo usted que no actúe en absoluto?». «¡Exacto! Ya nos vamos entendiendo», replicó Cukor.

Las diferencias entre las películas «oscuras» (de varios géneros) con Brackett y las comedias (tantas veces desencantadas) con Diamond son claras en lo más aparente, pero críticos como Tavernier y Coursodon observan una línea de continuidad: el sexo y el dinero, el deseo del uno y la ambición por el otro —que, a veces, se dan juntos— son temas recurrentes y muy centrales en la filmografía de Wilder, cuyos personajes mienten, engañan, utilizan tretas y disfraces, se corrompen y abandonan —si es que los tienen— sus principios para obtener lo que se proponen. O simplemente se comportan, por seguir sus pasiones, con una libertad ofensiva para los biempensantes. Eso hizo que el discurso global del cine de Wilder fuera incómodo para un sector de la sociedad estadounidense y que sus películas colisionaran con el código Hays y con cierta subsiguiente mojigatería de Hollywood, contribuyendo en la fricción para ampliar los márgenes de la libertad creadora. Y eso no lo hizo Wilder desde una posición expresamente política —no la tenía, aunque votaba a los demócratas—, sino desde una actitud visceralmente crítica, algo volteriana, indiferente a la mala reputación y, desde luego, refractaria a los valores oficiales.

El «nadie es perfecto» con el que el desenvuelto millonario Osgood Fielding III (Joe E. Brown) acepta que su enamorada Daphne (Lemmon) es, en realidad, un hombre y que, pese a ello, sigue dispuesto a casarse con ella/él, al final de *Con faldas*

y a lo loco, es más que un chiste risueño. En 1959 era una bomba, y más de cincuenta años después la legislación a favor del matrimonio entre personas del mismo sexo es una batalla que enfrenta a progresistas y conservadores. Allá, claro, donde puede llegar a plantearse.

Wilder se repondría con *Primera plana*, pero, en los días del almuerzo en casa de Cukor, no pasaba, como casi todos los reunidos, por su mejor momento. *La vida privada de Sherlock Holmes* (1970) —recortada en una hora por los estudios— había sido un completo fracaso. En octubre de 1972, el preestreno de *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* no había ido mal y permitía albergar esperanzas, que se desmoronaron en diciembre a partir del estreno oficial. Hoy esas dos películas —la segunda, sobre todo— gozan del aprecio del público y de la crítica, pero en su día señalaron el declive de Wilder y, especialmente, la desconfianza de los estudios en él, que, después de la magistral e incomprensible *Fedora* (1979) y la malograda *Aquí un amigo* (1981), se materializó en la negativa —las aseguradoras no asumían los riesgos de su edad— a financiar sus proyectos, lo que dolió mucho al director.

Cuatro meses después del almuerzo en Cordell Drive, Jaime de Armiñán comió con Wilder y otros directores en el acto oficial por la nominación de *Mi querida señorita* al Oscar a la mejor película en lengua no inglesa. En la *Historia del cine* publicada por *Diario 16*, Armiñán escribió un testimonio personal de aquel encuentro. Wilder le sometió a un interrogatorio sobre España, las corridas de toros, los vinos, los mariscos, la música y los libros. «Por todas partes rezumaba talento, sentido del humor y de la hospitalidad, generosidad y gracia, y andaba por el mundo como haciéndose perdonar su razón y su agudeza», decía Armiñán.

El director español le pidió recomendaciones sobre alguna buena librería de viejo y Wilder le extendió una tarjeta donde ponía: BILLY WILDER, LIBRERO DE VIEJO. En efecto, el director berlinés era propietario de una librería de viejo, y en ella lo encontró Armiñán al día siguiente: «Era pequeña, casi “galdosiana”, de mostrador de madera pulida y atestada de libros, fotografías y carteles».

En 1993, cuando recibió el Oscar a la mejor película en lengua no inglesa por *Belle époque*, Fernando Trueba, en sus palabras de agradecimiento, dijo algo parecido a esto: «Me gustaría dar las gracias a Dios, pero no creo en Dios. Yo creo en Billy Wilder, así que gracias, señor Wilder».

Wilder estaba viendo la ceremonia por televisión. En el magnífico libro *Conversaciones con Billy Wilder*, de Cameron Crowe, el director recuerda el momento: «Me estaba preparando un martini y solté la copa. Pensé: “¿He oído bien?, ¿está loco, o qué?”. Después hablé con él y vino a verme: un hombre encantador. Me sorprendió». Wilder contó que esas palabras de Trueba le valieron muchas bromas: amigos y conocidos se santiguaban al verle.

Billy Wilder perdió su última partida —era un gran aficionado— de póker con la muerte. Falleció de una neumonía, a los 95 años, el 27 de marzo de 2002, después de más de veinte años sin rodar una película, y sus restos descansan en el cementerio de

Westwood, en Los Ángeles.

Wilder fue muy aficionado a la bebida y su favorita era el dry martini. Igual que Buñuel. En el libro de Cameron Crowe, Audrey Young, la esposa de Wilder, da su receta «para el martini perfecto»: «Utilizo una botella de bitter... y lo hago a ojo. Echo suficiente vodka para uno o dos martinis, y luego añado el vermú. Últimamente, a Billy le gusta el vodka Ketel One. La clave es el vermú Noilly-Prat: empleo siete u ocho gotas, lo agito y lo sirvo. Al principio bebíamos martinis de ginebra; los que bebía Garbo eran de ginebra. Pero, después de la guerra, se introdujo el vodka y empezamos a usarlo. Pero, al principio, se utilizaba ginebra».

¡El vermú Noilly-Prat, Buñuel y Wilder!



Luis Buñuel utilizó por primera vez en *El discreto encanto de la burguesía* un monitor para seguir la grabación de la película, lo que le permitió permanecer sentado y alejado del plató y corregir de inmediato los errores.

EL RODAJE: SENTADO Y A DISTANCIA

El guion de *El discreto encanto de la burguesía* había llevado dos años y medio de trabajo. Según cuenta Agustín Sánchez Vidal, Buñuel bromeaba: «Es tan bueno que sería una lástima rodarlo». De hecho, Buñuel se resistía a hacerlo. No quiso firmar el contrato con Serge Silberman hasta que no dio por buena la quinta versión. Después, Silberman tuvo que viajar cinco veces a México y dos a Madrid para lograr, al fin, que Buñuel se comprometiera con una fecha de inicio de rodaje.

Luis Buñuel le dijo a su amigo, el jesuita y crítico Manuel Alcalá: «No crea que miento al afirmar una y otra vez que no pienso hacer más cine. Es que cada vez que termino una película, quedo hasta la coronilla y hago el propósito firme de no seguir adelante. Me horroriza la tensión nerviosa del rodaje».

La filmación de *El discreto encanto de la burguesía* comenzó en la primavera de 1972 en los estudios parisinos de Billancourt. Al comienzo del rodaje, los técnicos y empleados de los estudios estaban al borde de la huelga: reivindicaban no trabajar los sábados. Silberman, dirigente de la patronal de productores, no estaba de acuerdo con esa jornada de descanso. Su ayudante le informó del conflicto, y Buñuel le dijo a Silberman que o se concedía el descanso sabatino o él suspendería la filmación. El productor cedió y, a partir de entonces, los trabajadores de Billancourt tienen por convenio semanas de cinco días.

El rodaje duró cuarenta y cuatro días, cuatro menos de los previstos en el contrato. Buñuel empleó 17.000 metros de película —algo más de la mitad de lo que hubiera sido normal— y, según Alcalá, solo se despreciaron cinco minutos de material rodado (muy poco parece). A sus más de setenta años, Buñuel seguía trabajando con su habitual rapidez y economía de medios, una actitud forjada, por la fuerza de las circunstancias, en su etapa mexicana. Hacía muy pocas tomas de cada plano (al contrario que Wyler) y el montaje de la película le llevó muy pocos días.

«Ya llevo el film listo en la cabeza», le dijo Buñuel a Alcalá para explicar su celeridad: el secreto está en «llevar el film prácticamente montado al rodaje». Los guiones llegaban al plató con muchas y muy precisas anotaciones técnicas y con dibujos elementales sobre los encuadres y la ubicación de la cámara.

Pérez Turrent y De la Colina, en *Buñuel por Buñuel*, le hicieron notar al director que en sus últimas películas predominaban el plano general, el medio y el americano, pero que no utilizaba el primer plano: «Odio el primer plano, aunque a veces es necesario —afirmaba el director—. El primer plano sirve mucho para efectos melodramáticos fáciles».

En *El discreto encanto de la burguesía* hay algunos movimientos de cámara y,

simultáneamente, de actores que son complejos de diseñar y resolver, y que se sustancian luego en la imagen de una manera elegante y desapercibida. Por ejemplo, en la escena en que los invitados llegan a la casa de los Sénéchal, son recibidos por la doncella Inés y esta sube a avisar a los señores. En las antípodas de Hitchcock, Buñuel explicaba a Pérez Turrent y De la Colina: «Nunca me ha gustado hacer visible la técnica. Me molesta mucho una gran Dolly o un arabesco muy complicado. La cámara debe moverse suavemente sin que el espectador lo note. Pero no planeo demasiado esos movimientos [...] No hay que hacer movimientos gratuitos, es preferible aprovechar el movimiento de un personaje y seguirlo, “justificar” la Dolly o el travelling».

Carrière ha contado a Manuel Rodríguez Blanco y a Enrique Camacho que Buñuel, muy preocupado, le pidió ayuda para planificar la película, para hacer el *découpage*, esto es, para desglosar e individualizar los distintos planos de una escena. Buñuel se sentía inseguro, al parecer, por el hecho de contar en muchas escenas con al menos seis personajes a la vez, a menudo sentados a una mesa.

No deseaba hacer lo que llamó un «filme metralleta», de muchos planos de corta duración, con la dificultad añadida de controlar el *raccord*, la continuidad de miradas, movimientos y acciones. Tampoco quería rodar en planos demasiado estáticos y generales, que ralentizarían la película.

No deja de ser llamativa esa dificultad para la puesta en escena en un director que ya había manejado, por citar dos casos nada más, a los burgueses encerrados de *El ángel exterminador* o al grupo de mendigos de *Viridiana*. Carrière, unos días antes del rodaje, le propuso un *découpage* que incluía la solución de efectuar planos-secuencia con movimientos de cámara de alejamiento y acercamiento de los personajes. Buñuel dio por buena la solución y le dijo a Carrière: «Bueno, haré un filme al estilo Renoir». Lo cierto es que *El discreto encanto de la burguesía* es la película de Buñuel que menor número de planos contiene.

La gran novedad para Buñuel en el rodaje de *El discreto encanto de la burguesía* consistió en seguir la filmación a distancia en un monitor televisivo. Este sistema, hoy habitual, se comenzaba a utilizar entonces. Lo practicaba, según Carrière, el actor y director Jerry Lewis, que deseaba ver inmediatamente cómo había quedado su propia interpretación ante la cámara. Y fue Robert Benayoun quien se lo sugirió a Buñuel. En su libro *Diario en blanco y negro*, Jaime de Armiñán revela que, antes de utilizarlo y según le contó de primera mano el operador Teo Escamilla, Buñuel despreciaba este sistema: «A los actores hay que mirarlos siempre a la cara».

El monitor recibe exactamente la imagen —entonces en blanco y negro— tal y como se está rodando y el director —que escucha a los actores por unos auriculares— se hace cargo perfectamente de si la escena está quedando a su gusto y conforme a sus instrucciones, lo que le permite, tras analizar las imágenes, ordenar la repetición de la toma con sus correcciones o darla por buena y elegirla para positivar.

Este procedimiento ahorra tiempo y dinero, pues se hacen innecesarias esas

nuevas tomas —con el consiguiente gasto de material— que muchos directores, sobre todo los más dubitativos, realizaban por si acaso, para cubrirse en el montaje con más material.

Buñuel se felicitaba porque, gracias a este sistema, no tenía que «mirar unas quinientas veces por el visor», y describía así su *modus operandi*: «Primero, ensayo sin cámara ni monitor. Luego me siento y hago un ensayo ya con la cámara y corrijo los encuadres y los movimientos según los veo en la pantallita de televisión. La ventaja, además, es que me doy cuenta de si el operador, voluntariamente o no, altera el encuadre y el movimiento de la cámara, o si se descuida».

En sus memorias, Buñuel reconoce que «con la edad, ya no tenía la misma agilidad y flexibilidad que antes para regular los ensayos ante la cámara». Sentado ante el monitor, incluso alejado del set, gestionaba mejor los dolores de su artrosis en las cervicales. «Esta técnica me ha ahorrado mucha fatiga», concluye.

Los actores, en general, opinaban que era satisfactorio rodar a las órdenes de Buñuel, si bien hay matices. Fernando Rey dijo: «Es muy cómodo trabajar con Buñuel, aunque la tensión que crea tiene algo de sufrimiento; pero vale la pena por la gran alegría que se siente al final». Rey, un veterano trabajando con Buñuel, comentaba que, para decir una frase sencilla sentado a una mesa, el director le había indicado que cogiera un gato muerto de debajo de la tabla y lo tirara a una papelera. El gato muerto no existía, y la indicación era disparatada. La escena se rodó, pero no se montó. ¿Qué pretendía Buñuel? Lo normal, en estos frecuentes casos, era o «vengarse» de las preguntas del actor sobre cómo hacer algo que a él le parecía sencillo, o gastar una broma desconcertante o —y todo a la vez— buscar una reacción en el intérprete —estupor o enfado— que lo colocara en la situación anímica o en el gesto ideal, a juicio de Buñuel, para decir su texto.

Carrière cuenta que Buñuel no conseguía la interpretación deseada de Fernando Rey cuando, en la antepenúltima secuencia de la película, el embajador Acosta debía ser sorprendido por los pistoleros comiendo oculto debajo de una mesa. Tras darle muchas indicaciones infructuosamente —nunca explicando «motivaciones psicológicas» porque lo detestaba, aclara Carrière—, Buñuel acabó metiéndose con Rey bajo el mantel. Permanecieron así durante veinte minutos sin que nadie del equipo viera u oyera nada. Al cabo de ese tiempo, salió Buñuel de su escondite, ordenó rodar y la toma salió de su gusto. Buñuel practicaba la hipnosis, y Carrière opina que Fernando Rey fue hipnotizado levemente por el director debajo de la mesa.

Buñuel solía aceptar, aunque no siempre, sugerencias y opiniones de sus actores y, en ocasiones, improvisando él mismo, les daba nuevos diálogos que no estaban previstos en el guion. Así, por ejemplo, Florence (Bulle Ogier) acaba diciendo, una vez que llega a la casa de los Sénéchal, la absurda —y cómica— frase de que ella y sus amigos se han cruzado con doscientos ciclistas en la carretera.

En un reportaje publicado en *L'Express*, el periodista Michel Delain, que asistió al rodaje, contaba las angustias de Julien Bertheau durante la filmación de la escena

en la que el obispo dispara al agonizante que acaba de confesar. Buñuel le dijo a Bertheau que la escopeta con la que iba a disparar estaba cargada con balas de verdad. El director aragonés reconocía que le gustaba «decir tonterías» a los actores.

A Buñuel no le fue bien, en el trato personal, ni con Simone Signoret en *La mort en ce jardin*, ni con Catherine Deneuve en *Belle de jour* —aunque la volvió a llamar para *Tristana*, y esa vez todo funcionó—, ni con Maria Schneider en *Ese oscuro objeto del deseo*, hasta el punto de prescindir de ella nada más iniciada la película.

Manuel Alcalá, que también estuvo en el rodaje, subrayaba en su libro *Buñuel. Cine e ideología* la autoridad que emanaba del cineasta y que acataban técnicos, actores y empleados de los estudios. Escribía Alcalá: «Buñuel es consciente del “culto a la personalidad” que actualmente le rodea». Los técnicos se dirigían a Buñuel, según Delain, llamándole «Don Luis» y los actores, «señor». Para Alcalá, ese ambiente de autoridad y de culto era compatible en el set con una atmósfera de cordialidad y de familiaridad.

Los actores Fernando Rey, Delphine Seyrig, Paul Frankeur, Bernard Musson, Michel Piccoli y Muni, entre otros, ya habían trabajado con Buñuel con anterioridad. Además, con el productor Serge Silberman, Buñuel fraguó un equipo técnico-artístico habitual que facilitaba el entendimiento y el buen clima en el rodaje: Pierre Lary, como indispensable ayudante de dirección; Suzanne Berger, como *script*; Edmond Richard, en la fotografía; Paul Guffroy, en la dirección artística, y Helene Plemiannikov, en el montaje, fueron fijos, además del guionista Jean-Claude Carrière, en las últimas películas de Buñuel.

Buñuel llevaba al rodaje botellas de vino de sus marcas preferidas, y solía beber unos vasos acompañándose de queso y pan que cortaba con su propio cuchillo.

Además, y según cuenta en *Mi último suspiro*, «como, con bastante frecuencia, se hablaba y se trataba de alimentos en la película, los actores, en particular Stéphane Audran, nos llevaban al plató manjares para reponer fuerzas y bebidas para refrescarnos. Tomamos la costumbre de hacer una pequeña pausa hacia las cinco, momento en que desaparecíamos durante unos diez minutos».

En el documental *Il était un fois... Le charme discret de la bourgeoisie*, Stéphane Audran dice sobre el rodaje de la película: «Estábamos en el paraíso. Estaba abducida por él, enamorada. Todos éramos niños jugando, y Buñuel era el jefe del juego».



Los personajes de *El discreto encanto de la burguesía* ven frustrada otra de sus comidas al percatarse de que el comedor está en un escenario teatral y ante un numeroso público: la vida como representación.

«UN SUEÑO MUY SIMPÁTICO» (ARGUMENTO, 3)

(Viene del capítulo 15)

Nueva cita para cenar en casa de los Sénéchal. En los prolegómenos del cóctel, Florence ilustra a sus amigos sobre los gestos manuales de saludo —puño cerrado, etc.— o símbolos de distintas ideologías (36).

Acosta y el obispo-jardinero son presentados, y el embajador rehúye besar el anillo obispal. El eclesiástico se interesa atentamente por la República de Miranda, pero sus preguntas a Acosta delatan su ignorancia y confusión sobre el país (37).

El grupo habitual se sienta a la mesa, e inmediatamente suena el timbre de la puerta. La doncella Inés introduce a un contingente de militares al mando de un coronel (38). La señora Sénéchal manifiesta su desconcierto, pues no les esperaba hasta el día siguiente. Las maniobras se han adelantado, explica el coronel. Habrá que acomodar a los inesperados invitados e improvisar otra clase de cena.

El coronel fuma marihuana, y tal actitud da lugar a algunas elucubraciones sobre la droga (39).

Cuando parece que la cena va a empezar, los militares reciben el aviso de que deben marcharse. Sin embargo, no lo hacen, ya que el coronel acepta la petición de su sargento, que desea contar un «sueño muy simpático» que ha tenido (40).

Atentamente escuchado por todos, el joven sargento narra su sueño, su encuentro en una calle desierta con un amigo (41). Ambos constatan que huelen a tierra. El amigo se ausenta para comprar en una tienda, y aparece un segundo amigo que comenta al sargento que el anterior murió hace seis años (42).

El sargento entra en la tienda a buscar a su primer amigo y, cuando sale, se encuentra en la calle con una mujer vestida de blanco. El encuentro, un reencuentro, es emocionante dentro de su sonambulismo: «Ya nada podrá separarnos», dice el sargento, que vuelve a entrar en la tienda —un lugar que se diría una capilla abandonada— a buscar a su primer amigo para presentárselo a la mujer.

Cuando el sargento sale sin haber encontrado a su amigo, tampoco está la mujer: «¿Dónde estás, madre?», pregunta con lágrimas en los ojos (43).

El coronel declina la petición de que el sargento cuente también «el sueño del tren» (44) y parte con su tropa a efectuar las maniobras, pero regresa inmediatamente. Confía en que el ruido de las maniobras no esté molestando a sus amigos: «La caballería atacará dentro de unos veinte minutos» (45). Su regreso obedece al deseo de invitar a todos los reunidos a una cena en su casa.

Los Thévenot, Florence, los Sénéchal y Acosta llegan a un viejo inmueble y pasan inmediatamente a un comedor decorado clásicamente donde hay una mesa ya

dispuesta con candelabros. Sénéchal se prueba un sombrero de Napoleón y, bromeando, lo coloca sobre la cabeza del obispo. Florence acaricia un sable situado en una panoplia. Todos beben, pero se quejan de la calidad de la bebida.

Mientras están sentados a la mesa, un criado uniformado entra con una bandeja con dos pollos que parecen asados. Se le caen al suelo, los recoloca en la bandeja y deposita esta en la mesa. Los invitados no entienden nada, y, de pronto, se encienden más luces. Descubren que están en un escenario de teatro, cuyas cortinas rojas se abren y dejan ver una sala con público. Se van levantando hasta terminar saliendo precipitadamente, mientras el público protesta y un apuntador, desde su cubículo, intenta recordarles las frases que deben decir (46).

Henri Sénéchal se despierta bastante turbado en un sofá de su casa y le comenta a su esposa Alice el sueño que acaba de tener, es decir, la escena anterior. Los Thévenot, por teléfono, les avisan desde la casa del coronel de que se están retrasando.

La esposa del coronel ejerce de anfitriona ofreciendo aperitivos. Florence se prueba un sombrero de Napoleón. Hay otros militares entre los invitados. Los Sénéchal llegan, por fin.

Sucesivamente, los señores Sénéchal, la señora Thévenot, un militar, la esposa del coronel, el obispo y otro militar abordan y acosan a Acosta, con gran educación, con preguntas sobre conflictos y carencias en la República de Miranda que acaban por indignar al embajador (47), por lo cual intenta marcharse («no es lugar para mí»), pero es retenido amablemente por la anfitriona (48).

El coronel aborda con gentileza a un Acosta incómodo y enfadado, pero es para hacerle nuevas y casi peores preguntas y observaciones sobre Miranda. Acaban insultándose gravemente y el coronel abofetea al embajador (49). Varios asistentes se acercan alarmados, sin comprender la situación. ¿Qué ha podido suceder?

El embajador saca un revólver del bolsillo de su chaqueta y dispara contra el coronel, que cae muerto. Estupor general.

El señor Thévenot despierta muy alterado en su cama y le comenta a su mujer, que ocupa otra separada por una mesilla, que ha soñado, primero, que Sénéchal soñaba que todos estaban en el escenario de un teatro y, después, que Acosta y el coronel se peleaban. Simone le conmina maternalmente a que se tranquilice y duerma (50).

Nueva marcha de todo el grupo por la carretera campestre y solitaria.

(Continuará)

36. FEMINISMO Y SIGLAS. Mientras el grupo se dispone a cenar en casa de los Sénéchal, Buñuel introduce con calzador y por boca de Florence unas observaciones sobre las siglas, los símbolos y los saludos de las más conocidas corrientes políticas e ideológicas, incluyendo el feminismo. Según Sánchez Vidal, la escena traduce la fobia de Buñuel a las siglas, los gestos y las frases políticas reduccionistas. Los

burgueses parecen no tener mucha idea del asunto, se muestran entre atentos e indiferentes, y el embajador Acosta lo confunde todo al añadir el «*Morituri te salutant*» de los gladiadores, como si fuera de la misma naturaleza que el puño cerrado o el brazo en alto. Florence queda como una moderna excéntrica, interesada supuestamente por el feminismo y siempre marginal respecto a las convenciones del grupo.

37. VISIÓN DE LATINOAMÉRICA. El obispo Dufour no tiene una idea clara —como tantos europeos— de las distintas culturas y países latinoamericanos. Sus comentarios irritan al embajador Acosta, que le corrige, de momento, sin perder la calma: «Las pampas están en Argentina, no en Miranda», etc. El diálogo sirve, además, para camuflar la verdadera identidad de la inexistente República de Miranda, que Buñuel se ha inventado para no tener problemas con un país —una dictadura— concreto.
38. EL DOCTOR BARROS. Entre los militares que irrumpen en el domicilio de los Sénéchal y que acabarán frustrando, una vez más, una comida de los amigos, está el médico y cirujano José Luis Barros, como segundo del coronel al mando, interpretado este por Claude Piéplu. El ilustrado, izquierdista y profesionalmente apreciado doctor Barros fue uno de los mejores amigos de Buñuel —y de muchas otras figuras del mundo intelectual español— y, después, sería uno de los fusilados por las tropas napoleónicas —junto a José Bergamín, Serge Silberman y el propio Buñuel— en el arranque de *El fantasma de la libertad* mientras gritan «¡Vivan las “caenas”!».
39. EL CORONEL DROGADICTO. Junto a los burgueses, se incorporan ahora los militares como objeto de las chanzas de Buñuel hacia el poder. Sorprendentemente, el marcial coronel fuma marihuana tan ricamente, al igual que sus subordinados, y recuerda, sin la menor crítica, que en Vietnam fumar droga era lo corriente entre oficiales y soldados. Sin embargo, los traficantes de cocaína Acosta y Thévenot, perfectamente hipócritas, rechazan la marihuana que se les ofrece. «¡Siento horror por los drogadictos!», llega a decir Thévenot.
40. SIEMPRE NATURALIDAD. Si la irrupción de los militares de maniobras en casa de los Sénéchal ya es de por sí absurda, Buñuel vuelve a introducir sin miramientos, como si fuera lo más natural, el relato del sueño del sargento, el primero de la película en teoría (si se acepta que la narración del teniente en el salón de té era un recuerdo).
41. EL PRIMO RAFAEL. En unos decorados que no solo no disimulan su condición —que están contruidos en un estudio—, sino que son el modo de crear la atmósfera onírica de la escena, lo que Buñuel pasa a contar está basado, a tenor de sus memorias, en un sueño propio y frecuente: su encuentro en una calle desierta con su primo muerto, Rafael Saura, quien le dice que todos los días pasa por allí. Buñuel, como buen autor, utilizaba en sus películas materiales de su vida, de su experiencia.
42. LA ANGUSTIA DE LA MUERTE. Sin el humor negro de la escena inicial del restaurante y sin la sangre y los fantasmas del sueño del teniente, aquí aparece la muerte, con

fondo de campanas, en su dimensión más angustiosa: el más allá incierto e inhóspito, el deseo imposible del reencuentro con los seres queridos...

43. LA MADRE. La figura de la madre muerta ya había sido convocada en el sueño del teniente, pero ahora vuelve a aparecer con caracteres, si cabe, más dramáticos. El sargento se reencuentra con la madre muerta —otra— en el sombrío más allá, pero, creyendo que ya nada le separará de ella, la vuelve a perder, probablemente para siempre. Este episodio también formaba parte, como desenlace, del sueño en que Buñuel se encontraba con su primo Rafael Saura. «Madre, madre, ¿qué haces perdida entre las sombras?», le decía Buñuel a su madre en ese sueño. La fuerte evocación de la madre muerta en *El discreto encanto de la burguesía* se produce tres años después del fallecimiento en Zaragoza de doña María Portolés, la madre de Luis Buñuel.
44. EL SUEÑO DEL TREN. Los militares tienen que volver a las maniobras, y el coronel no permite que el sargento cuente también «el sueño del tren». Como en el caso de la vergonzosa dolencia de Simone, nos quedamos sin saber en qué consiste tal sueño. Se trata de una frustración más. Buñuel, según dice en sus memorias, tuvo «cientos de veces» el sueño del tren, más o menos así: Buñuel llega en tren de noche a una estación y le apetece, mientras dure la parada, echar un cigarrillo en el andén y tomar una copa en la cantina, pero sabe, por experiencia, que el tren va a partir de improviso llevándose su equipaje. Toma precauciones, pues: pone un pie en el andén, observa que los viajeros todavía están bajando y subiendo, coloca el otro pie en el andén y, zas, en ese instante el tren sale disparado, y lo deja solo y sin maletas en la estación, que se ha quedado vacía. Entonces, se despertaba. Buñuel cuenta que, durmiendo pared con pared con Carrière, cuando trabajaban juntos, el guionista solía oírle gritar en la noche y ni se inmutaba. Ya sabía por qué: «Es el tren, que se ha ido».
45. ABSURDO MILITAR. Por si esos militares que van y vienen de las maniobras como si tal cosa, fuman marihuana y cuentan sueños metafísicos no fueran ya suficientemente grotescos, su retrato se completa, de momento, con su preocupación por los ruidos de los combates y con la afirmación de que la caballería va a atacar en veinte minutos. ¿Cargas de caballería a finales del siglo XX? Se diría que juegan a los soldaditos.
46. EL TEATRO. El aspecto exterior del inmueble donde presuntamente vive el coronel y donde se va a celebrar la cena induce, ciertamente, a la sospecha. Buñuel sitúa a sus personajes en un escenario, literalmente, en uno teatral. La vida —y más la burguesa— como representación, como actuación. El miedo, entre calderoniano y shakespeariano, de no saberse el papel que se representa, otro sueño recurrente de Buñuel. En muchos momentos, la película —al margen de su planificación— es teatral, sobre todo en casa de los Sénéchal. ¿Se ha llevado a cabo alguna adaptación escénica de *El discreto encanto de la burguesía*? Sin pensarlo demasiado, cabe creer que podría hacerse, y tendría un cierto aroma a Ionesco. Pero Buñuel evoca también su propia afición juvenil al teatro y, concretamente, al *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, una obra, en su opinión, «admirablemente

construida». El apuntador alude en sus soplos al espectro del Comendador. Buñuel no solo representó el *Tenorio*, en tono de parodia, con Lorca y otros amigos en la Residencia de Estudiantes, en 1921, sino que dirigió en México un montaje profesional y clásico en 1960. Su amigo y guionista Luis Alcoriza hacía de Don Juan y el mismo Buñuel interpretaba a Don Diego, padre de Don Juan. Y, como no oía bien, no acertaba con las frases que debía decir en cada momento.

47. ACOSO AL EMBAJADOR. Prolongando los comentarios del obispo Dufour al comienzo de este bloque, son varios los personajes que preguntan o hacen observaciones ofensivas al embajador Acosta sobre su país, la República de Miranda. Acosta mantiene el tipo, las rehúye y miente cínicamente, pero se acaba enfadando: le hablan de la guerrilla, de las protestas estudiantiles, de la falta de champán y caviar, de la miseria, de las crecientes diferencias entre pobres y ricos... Aparte de apuntalar las verdaderas características de esa dictadura bananera y corrupta —diríamos— que es Miranda y que Acosta representa con tanta impasibilidad como descaro, este cerco al embajador es divertido porque contradice el disimulo y la educación con el que se deberían comportar los ilustres invitados a la cena, miembros de la burguesía, el Ejército y la Iglesia.
48. ¿MIRANDA? ¿ESPAÑA? Buñuel negó que Miranda fuera un trasunto de México. Carrière me dijo en París que tampoco pensaron directamente, al escribir el guion, en España y la dictadura franquista. Acosta estalla e intenta marcharse cuando un oficial le dice que en Miranda, según ha oído, es frecuente que se compre a los jueces y a los policías. El embajador, antes de buscar la puerta y ser retenido por la anfitriona, acierta a responder: «En otros tiempos puede ser... Hoy somos una democracia verdadera y la corrupción no existe». Pues bien, este diálogo entre el oficial y Acosta fue eliminado por la censura franquista de las copias estrenadas en 1973. El oficial que desquicia a Acosta está interpretado por Pierre Lary, primer ayudante de dirección de Buñuel en la película y en varias otras de su último período francés.
49. LOUIS ARAGON. Acosta asesina —más armas— al coronel después de que este le abofetee. La situación se ha descontrolado al asegurar el militar que la República de Miranda ostenta el récord mundial de homicidios y que es una región semisalvaje. La bofetada del coronel llega cuando Acosta le replica diciendo: «Me ensucio en su Ejército». Sánchez Vidal recuerda que la idea de ensuciarse en el Ejército está tomada del final del *Tratado de estilo* (1928), del surrealista Louis Aragon, amigo y correligionario de Buñuel.
50. UN SUEÑO PARA DOS CAMAS. Todo lo que hemos visto en los últimos minutos —la secuencia del teatro y la frustrada cena en casa de coronel— responde, según sabemos ahora, a sucesivos sueños del señor Thévenot. El recurso a los sueños ha tomado velocidad de crucero, el mundo real parece adelgazarse en la película y los espectadores podremos dudar en lo sucesivo del plano en el que transcurre la acción. De todos modos, entendemos que sueños y realidad forman parte del mismo conglomerado de experiencia vital para Buñuel y tienen una unidad de significado a la hora de contar y comentar la vida. Por lo demás, Thévenot se ha

despertado de sus pesadillas en su cama, en un dormitorio matrimonial con dos camas. Su esposa, Simone, ocupa la de al lado. El dormitorio de los padres muertos también tenía dos camas separadas, lo que parece más una invitación al descanso que a la lujuria.



George Stevens, dos años antes de la comida en casa de George Cukor, había dirigido a Elizabeth Taylor y Warren Beatty en *El único juego en la ciudad*, un fracaso que acabaría retirando del cine al director de *Gigante* (1956).

GEORGE STEVENS, EL AUTOR DEL BRINDIS

Fue George Stevens quien levantó su vaso en Cordell Drive para brindar con Buñuel y el resto de los asistentes «por lo que, pese a nuestras diferencias de origen y de creencias, nos reúne alrededor de esta mesa». «Bebo, pero me quedan dudas», respondió Buñuel.

Californiano (Oakland) de nacimiento, Stevens había roto de niño sus botas en la misma tierra del cine. Era hijo de una pareja de actores de teatro y vodevil, que se defendían bastante bien con su propia compañía. Su hermano mayor, actor con el nombre artístico de John Landers, interpretó un papel secundario en *Ciudadano Kane*, película en la que Orson Welles se inspiró en un tío de George, el crítico teatral Ashton Stevens, para el importante personaje de Jed Leland, interpretado por Joseph Cotten. La madre de George, Georgie Cooper, abandonó su carrera de actriz para pasar a escribir más de treinta guiones de westerns de bajo presupuesto. Desde que se subió a un escenario con sus padres, a los cinco años, George Stevens había respirado el aire del espectáculo.

En 1921, Stevens se instaló en Hollywood. Tenía diecisiete años y orientó su aprendizaje hacia la cámara, desde abajo. Más tarde fue operador en las películas cortas de Stan Laurel y Oliver Hardy y luego dirigió, gracias a Hal Roach, sus propios cortometrajes cómicos. En esas estaba Stevens cuando Luis Buñuel hacía en París *La edad de oro*.

La carrera de Stevens tuvo dos etapas no ya diferenciadas, sino radicalmente opuestas. En su primer tramo, durante los años treinta y cuarenta, Stevens afianzó su posición en la industria con competentes películas de tono ligero con muy buena acogida: el estupendo musical *En alas de la danza* (1936), con Fred Astaire y Ginger Rogers, a quienes dirigiría después por separado; la película de aventuras coloniales y camaradería masculina *Gunga Din* (1939), y la comedia de periodistas y peleas de pareja *La mujer del año* (1942), primera de las nueve que protagonizarían juntos Katharine Hepburn y Spencer Tracy, los íntimos amigos de George Cukor.

Pero llegó la Segunda Guerra Mundial, y Stevens se alistó como voluntario. Desde 1930 estaba casado con la actriz Yvonne Howell —el matrimonio duró hasta 1947— y era padre del que sería importante escritor, realizador y productor de cine —*La delgada línea roja* (Terrence Malick, 1998), por ejemplo— George Stevens Jr., quien fundó y dirigió el American Film Institute en los años setenta.

Stevens, que llegó al grado de coronel, se enroló en el Army Signal Corps, un departamento de registro documental audiovisual del Ejército estadounidense. Durante más de tres años, Stevens filmó en primera línea episodios como el

desembarco de Normandía, el encuentro entre las tropas soviéticas y estadounidenses en el río Elba y, sobre todo, la entrada aliada en el campo de exterminio de Dachau, imágenes que se presentaron durante el proceso de Núremberg contra los genocidas nazis.

Esta experiencia del horror le marcó profundamente, transformando su carácter y su planteamiento del cine. De un lado, Stevens, minucioso hasta la extenuación, ya venía manifestando su descontento por el control absoluto de los estudios sobre su trabajo y, en particular, respecto al montaje, terreno en el que Stevens tenía ideas especialmente propias y novedosas.

Con el deseo de llegar a una plena autonomía, Stevens fundó, a finales de los cuarenta, la compañía independiente Liberty Films con sus amigos William Wyler y Frank Capra. La aventura fracasó y la compañía solo llegó a producir, de las nueve previstas para la RKO, dos películas de Capra: *¡Qué bello es vivir!* (1947) fue una de ellas.

Pero Stevens no se amilanó y acometió la década más fructífera de su vida, ahora preocupado por un cine de mayor hondura que esclareciera la historia y la sociedad de su país. Los años cincuenta fueron el período de lo que se ha dado en llamar su «trilogía americana», el trébol de oro de su filmografía.

Stevens adaptó a la pantalla *Una tragedia americana*, la novela de Theodore Dreiser, empresa que ya había encarado sin mucha fortuna Josef von Sternberg en 1931, con el título de *Una tragedia humana*. La adaptación de la novela al cine había estado antes en manos de Serguéi Mijáilovich Eisenstein, que veía en ella una lectura marxista de la lucha de clases. Debido a ello, la Paramount se echó atrás.

Stevens, en tiempos de la «caza de brujas», dio un giro a la esencia de la historia. *Un lugar en el sol* (1951) no deja de señalar la condición de víctima-verdugo del arribista desclasado George Eastman (el siempre intenso Montgomery Clift), pero se extiende como melodrama sentimental al poner el acento en la muerte de una mujer embarazada por él, la desgraciada Alice, la obrera interpretada por Shelley Winters, cuyo ahogamiento accidental en un lago no evita Eastman —quien pensaba asesinarla— para no malograr su naciente romance con la rica heredera Angela Vinkers (una Elizabeth Taylor de 19 años), que permitiría su ascenso social y económico. Pero Eastman es juzgado y condenado a muerte.

Con un trabajo de puesta en escena medido e impecable, Stevens potenció el dramatismo y las emociones de los espectadores con el uso abundante de primeros planos (que nunca fueron del gusto de Buñuel). La película fue un éxito de crítica y de público. Logró seis Oscars, entre ellos el correspondiente al mejor director. Pero no entusiasmó a todo el mundo: Michael Wilson, uno de los coguionistas —ganador también del Oscar—, fue incluido después en la «lista negra» de Hollywood bajo la acusación de ser comunista.

Y tras esa radiografía de la sociedad estadounidense, dos incursiones en la Historia, en hitos constitutivos de la violenta y áspera formación del país: el western

Raíces profundas (1953) y el drama *Gigante* (1956).

Ante los ojos admirados de un niño, el ex pistolero Shane (Alan Ladd) se verá obligado, por imperativo moral y en contra de su deseo, a empuñar las armas de nuevo para proteger al modesto granjero Starret (Van Heflin) de la voracidad acaparadora de tierras de un poderoso ranchero (Emile Meyer).

Producida, como la anterior y la siguiente, por el propio Stevens, empeñado en un cine más de su gusto personal, *Raíces profundas* vuelve a tratar, a su manera y en el marco del Oeste, sobre las diferencias y los conflictos de clase, aunque no sea esa la primera lectura que haga el gran público. Un Oscar y seis nominaciones revalidaron al nuevo Stevens, y la película ha quedado como una pieza fundamental de una imaginaria filmoteca del Oeste.

En la siguiente, *Gigante*, George Stevens filmó magníficamente el paisaje texano —esa casa a lo Edward Hopper en la llanura— para narrar un momento de transición en las fuentes de riqueza y los poderes económicos del país —el paso de la ganadería al petróleo—, y lo hizo, como en *Un lugar en el sol*, poniendo en el mismo plano de interés para los espectadores las diferencias de clase y el melodrama amoroso. Es Jett Rink (James Dean), un menospreciado ex empleado de una familia ganadera, quien se hace (nuevo) rico al encontrar petróleo en sus pocas tierras, mientras su antiguo patrono, Bick Benedict (Rock Hudson), ve declinar en el curso de los años su propiedad y su matrimonio con Leslie (Elizabeth Taylor), con el agravante de que Jett siempre ha estado enamorado de ella. James Dean y Elizabeth Taylor tuvieron en el rodaje algo más que palabras amables.

Larguísima película —197 minutos— y amplio mural del parto de un nuevo capitalismo, encandiló al público por el esplendor de sus imágenes y, qué duda cabe, por los ingredientes de folletón sentimental que ya estaban presentes en la difundida novela de Edna Farber. Supuso el segundo Oscar al mejor director para Stevens y tuvo nueve nominaciones más. La muerte en accidente de coche de James Dean, recién terminada la filmación, facilitó además el lanzamiento y colocó a *Gigante* en el perpetuo escaparate de la mitomanía necrocinéfila.

Stevens, siempre minusvalorado por la crítica europea en razón de sus presuntos academicismo y ausencia de una mirada propia, había puesto en pie, sin embargo, con esta «trilogía americana», algo más que tres películas muy estimables. No solo un discurso sobre franjas sustanciales de la evolución socioeconómica de Estados Unidos, sino también un relato compacto sobre un tipificado antihéroe americano: el excluido, el marginado, el extraño, el *outsider*. No otra cosa son, con sus diferentes vicisitudes, George Eastman, Shane y Jett Rink.

No le valió de mucho, de manera notoriamente injusta, a largo plazo. El George Stevens que comía con Buñuel y sus colegas en Cordell Drive, en noviembre de 1972, no era un director considerado como uno de los grandes por la crítica internacional. La discusión, hoy, ni siquiera está abierta, pese al esplendor de su tríptico de los años cincuenta.

El agudo e implacable Andrew Sarris había escrito unas líneas demoledoras sobre Stevens: «Antes de *Un lugar en el sol*, era un pequeño director con grandes cualidades, después de ella fue un gran director con pequeñas cualidades». El diploma de «autor» se le escapaba de las manos.

Stevens acabó *Gigante* con unos 52 años, con una edad y unas bazas recientes óptimas para que su reorientada carrera siguiera un rumbo ascendente. Sucedió lo contrario. Stevens nunca había sido un director muy prolífico, entre otras causas porque necesitaba —y así lo reconocía— mucho tiempo, años para documentar, planificar y profundizar en sus proyectos. Su afán de perfección, como el de William Wyler, era obsesivo.

Entre 1933, su debut como director, y 1956 (*Gigante*), Stevens había dirigido veintidós películas, algo menos de una por año, pocas para un profesional eminente de la industria de Hollywood. Pero entre 1956 y 1970, en catorce años, Stevens solo hizo tres filmes más.

Stevens, después de *Gigante*, se fue despeñando meticulosamente. La taquilla, el juez supremo de Hollywood, lo sentenció. En el otoño de 1972, con solo 67 años, el elegante George Stevens, que se había casado cuatro años antes con la descubridora de talentos —Dean, Hudson— Joan McTavish, había perdido definitivamente su batalla con la industria.

Con *El diario de Ana Frank* (1959), producida por su hijo, Stevens quiso volver a su cuenta pendiente con la barbarie del nazismo. La película, basada en los diarios de la muchacha judía escondida de los nazis en Ámsterdam y luego descubierta y fallecida en un campo de concentración, no funcionó, pese al éxito precedente de una adaptación teatral.

La siguiente fue la debacle. *La historia más grande jamás contada* (1965), sobre la vida y muerte de Jesucristo, de gran presupuesto, se estrelló estrepitosamente en las taquillas. Las superproducciones bíblicas para todos los públicos, estampas en sucesión, nunca han halagado la entraña liberal de los críticos de cine. ¿Cuál sería la opinión del «hereje» Buñuel, del «blasfemo» director de *La vía láctea*, sobre una película tan piadosa y ortodoxa?

El abismo se abrió a los pies de George Stevens tras rodar en 1970 *El único juego en la ciudad*, a partir de la obra teatral de Frank D. Gilroy. Nadie fue a ver siquiera las interpretaciones de un emergente Warren Beatty y de una declinante Elizabeth Taylor en los papeles de un enfermizo jugador y una naufraga de Las Vegas. El topetazo fue mayúsculo. La película perdió más de diez millones de dólares de los de entonces. George Stevens, aunque no oficialmente, se retiró a su rancho de Lancaster, al norte de Los Ángeles, donde murió de un infarto en marzo de 1975, a los dos años y pico del almuerzo en Cordell Drive. Después del maltrecho y herido John Ford, George Stevens fue el siguiente invitado de George Cukor en morir, de repente, a los 71 años, una edad en la que, entonces y ahora, se rehúye el descanso definitivo.



Greta Garbo expulsó de un plató de Hollywood en 1930 a un anónimo Luis Buñuel y tres años después protagonizó *La reina Cristina de Suecia*, uno de los mayores éxitos de su carrera, dirigida por Rouben Mamoulian.

ROUBEN MAMOULIAN, GIGANTE EN LA SOMBRA

En septiembre de 1973, algo menos de un año después de la comida en casa de George Cukor, Rouben Mamoulian estaba en San Sebastián. Presidía el jurado del Festival Internacional de Cine y era objeto de una completa retrospectiva de sus películas. El evidente homenaje estaba en el contexto de una reivindicación por doquier de la carrera del director georgiano, maltratada por los grandes estudios de Hollywood e infravalorada todavía entonces por la crítica, que, poco a poco, ha conferido a todas y a cada una de sus dieciséis películas la relevancia que merecen, si bien los cinéfilos rara vez sitúan a Mamoulian en el cuadro de honor de los más grandes.

El jurado presidido por Mamoulian concedió, y no sin debate interno, la Concha de Oro del festival a *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice, una lúcida y arriesgada decisión que sirvió para impulsar y fortalecer, en las postrimerías del franquismo, el cine español de autor y de calidad como alternativa al mayoritariamente costoso cine comercial que se hacía en España por entonces.

No puede decirse con rotundidad que Mamoulian tuviera un conocimiento y un interés específicos por la cultura o la historia de España, pero lo cierto es que, en su devenir, la filmografía de este director acoge entre sus personajes protagónicos nombres de rotunda sonoridad española y, por extensión, hispana.

En una versión que no se atiene a los hechos históricos, Antonio es el embajador del rey de España que, durante la Guerra de los Treinta Años, cae en brazos de la monarca sueca en *La reina Cristina de Suecia* (1933), cumbre interpretativa de una bellísima Greta Garbo de veintiocho años, la misma diva insegura que tres años antes había ordenado la expulsión del estudio en el que rodaba de un anónimo Buñuel que perdía el tiempo en Hollywood.

Antonio y Cristina se enamoran y pasan su primera noche de amor en una posada cuando la reina, huyendo de las presiones de la corte, va vestida de caballero y el embajador todavía no sabe que esa hermosa mujer —descubre su identidad sexual, claro— es la reina. Melodrama romántico con trágico final —Antonio muere—, *La reina Cristina de Suecia* explotó la bisexualidad ya cantada de Greta Garbo, que se vestía y, sobre todo, se comportaba en la película como un hombre y llegaba a besar a una cortesana en uno de los primeros besos de trazas lésbicas de la historia del cine. El morbo se completaba al ser John Gilbert, reciente amante de la actriz, el actor encargado, por imposición de la poderosa Garbo, de interpretar al embajador español.

El argumento y el guion habían sido pergeñados, con el apoyo entusiasta de la actriz, por su íntima amiga y guionista de confianza —y también bisexual— Salka

Viertel —madre del novelista y también guionista Peter Viertel—, autora de otros cuatro guiones para la Garbo, entre ellos el de la última película de la actriz, *La mujer de las dos caras* (1941), dirigida por su común amigo George Cukor.

Vicente Molina Foix, en *El cine de las sábanas húmedas*, recoge el runrún de que la poetisa, dramaturga y tremenda seductora lesbiana Mercedes D'Acosta —sus memorias contienen un impresionante listado de conquistas femeninas, Greta Garbo entre ellas— estuvo también detrás del guion de *La reina Cristina de Suecia*, feliz de introducir en él un discurso homosexual más o menos explícito. Salka Viertel ni siquiera menciona a D'Acosta en sus memorias, *Los extranjeros de Mabery Road*. Todas las amantes y amigas de las amantes de D'Acosta se enfadaron mucho con ella al verse citadas en su libro.

Sea cual fuere el ambiente de la trastienda, Mamoulian sacó adelante una gran película, la más popular de todas las suyas. Los críticos no dejan de citar la secuencia sin palabras, de tres minutos de duración —una de las osadías de Mamoulian—, en la que Cristina, al lado de un Antonio dormido, va tocando todos los objetos de la habitación en la que han hecho el amor para retener ese lugar —dirá Cristina— en su memoria y vivir siempre en él. El plano final de *La reina Cristina de Suecia*, en que Greta Garbo, erguida en la proa de un barco, partiendo hacia el exilio de España, sin corona y con su amante ya muerto, mira hacia el infinito sin expresión —así se lo pidió Mamoulian—, ha pasado a las antologías de los finales más inolvidables de la historia del cine. Jorge Luis Borges, que tantas veces disparató en las críticas de cine que publicó en *Sur* entre 1931 y 1944, odiaba esta película y calificó de «perversión» otro film de Mamoulian, *El hombre y el monstruo* (1941).

Chivo se llama el vaquero que se gana las judías como cantante en *El alegre bandolero* (1936) y que es secuestrado junto a la heredera Jane (Ida Lupino) por el rufián Pablo Braganza (Leo Carrillo). Ambientada en México y producida por Mary Pickford, la película —en la que suenan *Cielito lindo* y otras conocidas canciones mexicanas— se planteó como un vehículo para el lucimiento del tenor italiano Nino Martini (Chivo), muy conocido entonces. El propósito era, pues, netamente comercial, pero Mamoulian, experto en musicales, consiguió sacar petróleo de un guion yermo.

Diego Vega (Tyrone Power) es el hijo del acaudalado hacendado californiano Alejandro Vega y acaba de regresar a su casa después de haberse formado en Madrid. Escandalizado por las corruptelas y la tiranía del alcalde del lugar, el aparentemente anodino Diego resulta ser el Zorro, el misterioso enmascarado que —al modo de Pimpinela Escarlata y Joaquín Murrieta— se enfrenta a los esbirros del alcalde y, encima, enamora a su sobrina Lolita (Linda Darnell) y coquetea con su mujer.

Con *El signo del Zorro* (1940) —aquí aparece su rápida firma, la zeta—, Mamoulian hizo un clásico del cine de aventuras y de la comedia romántica de capa y espada, superando con creces tanto la homónima versión muda de Fred Niblo (1920), con Douglas Fairbanks Jr., como todas las anteriores y posteriores que se inspiraron

en la novela *La maldición de Capistrano* (1919) y en las sucesivas entregas del justiciero personaje a cargo de Johnston McCulley.

Un atlético y gentil Tyrone Power y una guapa y encantadora Linda Darnell encandilaron al público, que gozó con el largo y complicado duelo de aceros entre Diego Vega, el Zorro, y el pérfido capitán Esteban Pasquale, interpretado magistralmente por el «malísimo» Basil Rathbone.

El torero sevillano Juan Garrido (Tyrone Power, en vena), casado con Carmen (Linda Darnell, repitiendo pareja), y su mala cabeza para los amores adulterinos con la irresistible y manipuladora doña Sol (Rita Hayworth) son los protagonistas de *Sangre y arena* (1941), basada en la trágica y melodramática novela antitaurina de Vicente Blasco Ibáñez. A Buñuel, dicho sea de paso, no le gustaron nunca nada los toros, aunque incluyó carteles de corridas en la ambientación del tablado de *Ese oscuro objeto del deseo*.

De nuevo, Mamoulian batió en toda regla a Fred Niblo, director de una versión muda, en 1922, con Rodolfo Valentino. El director sacó un formidable partido plástico al color (Technicolor) tomando ideas, según confesó, de los cuadros de El Greco y Velázquez. Mamoulian estuvo casado toda su vida, desde 1945, con la distinguida pintora Azadia Newman (1902-1999), fina retratista que pintó a damas elegantísimas y a estrellas como Carole Lombard y Joan Crawford.

Y, después de los éxitos con «conexión hispana» de *El signo del Zorro* y *Sangre y arena*, se acabó la buena racha de Mamoulian, sustituido dos años después de la dirección de *Laura* por su productor Otto Preminger, que también lo relevaría en 1959 al frente de *Porgy and Bess*, del mismo modo que, tras su despido, Joseph L. Mankiewicz lo sustituyó en *Cleopatra* (1963). Esta clase de cambios jalonan la historia de Hollywood, pero Mamoulian, de alguna manera, quedó marcado por sus despidos, más sonados que otros.

Rouben Mamoulian no solo era también un perfeccionista, sino que, dotado de una sólida formación cultural, imponía a sus películas, fueran del género que fuesen, un marchamo artístico e intelectual. Además, desde el principio, fue un innovador que introdujo experimentalmente y con osadía novedades técnicas al servicio de la narración y del espectáculo —mover la cámara fuera de su cápsula protectora, la cámara subjetiva, determinados efectos sonoros naturales, etc.— que, aun dando buenos resultados, inquietaban a unos estudios partidarios de una gramática más tradicional y temerosos de desconcertar al público.

Mamoulian se las ingenió para, en los malos momentos de pausa en su carrera, ir y venir entre Hollywood y Broadway, donde prolongó sus orígenes y aprovechó su altísimo prestigio sobre las tablas para no dejar de montar teatro y musicales de gran éxito —*Porgy and Bess*, *Oklahoma!*, *Carousel*, *Lost in the Stars...*—, que lo mantuvieron hasta finales de los años sesenta en la cima del mundillo teatral neoyorquino.

Por ahí había empezado. Nacido en Tiflis (hoy Tbilisi) en una culta familia, hijo

de un banquero y una actriz, estudió Derecho y Teatro —con un discípulo de Stanislavski— en Moscú. De niño completó su formación en París y, más tarde, abordó sus primeras experiencias teatrales en Londres, donde, en 1922, decidió no regresar a la Rusia soviética.

En Londres fue donde, a la vista de uno de sus montajes, recibió una oferta del magnate y mecenas George Eastman —el creador de Kodak— para dirigir en el Teatro Eastman de Rochester una de sus múltiples fundaciones culturales y musicales, la American Opera Company. Mamoulian se trasladó a Nueva York en 1923 y, además de enseñar, montó durante seis años óperas de Verdi, Gounod, Wagner, Bizet (*Carmen*, por cierto) y Debussy, así como operetas de Gilbert y Sullivan. Mamoulian se atrevió, en 1927, a poner en escena por primera vez un musical exclusivamente con intérpretes negros, y su *Porgy* fue un éxito clamoroso.

La Paramount se fijó en esa joven eminencia del teatro musical y le propuso dirigir, sin salir de Nueva York, *Aplauso* (1929), con la doble dificultad de ser una de las primeras películas sonoras y, además, un musical. Mamoulian no tenía ni idea de cine, y es leyenda que pidió cinco semanas para ponerse al día. Y no solo lo hizo, sino que revolucionó, entre las dudas y el pasmo de sus productores, la puesta en escena que se venía haciendo al sacar las cámaras de su protección —estaban protegidas para que no se oyera y grabara el ruido del motor— y moverlas por el plató. *Aplauso* no fue un éxito de público, pero confirmó el audaz talento de Mamoulian y le proporcionó un billete a Hollywood.

Nacionalizado estadounidense en 1930, antes de adaptar nada menos que *Resurrección*, de León Tolstoi, en *Vivamos de nuevo* (1934), y *La feria de las vanidades*, de William M. Thackeray, en *La feria de la vanidad* (1935), Rouben Mamoulian dejó su sello indeleble y tuvo un formidable arranque en Hollywood con tres películas muy distintas que han quedado como obras maestras de sus respectivos géneros: el consumado *thriller* *Las calles de la ciudad* (1931) —con Gary Cooper y Silvia Sidney—; la fantástica y erótica *El hombre y el monstruo* (1941) —con Fredric March y Miriam Hopkins—, para muchos la mejor versión jamás hecha de *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert L. Stevenson, y el esplendoroso y divertido musical *Ámame esta noche* (1932), con Maurice Chevalier y Jeannette McDonald.

Fredric March ganó el Oscar por su interpretación de *El hombre y el monstruo*, un premio para el cual Rouben Mamoulian jamás —se dice pronto— estuvo nominado.

A la vista de los títulos principales —y menos principales— de la filmografía de Rouben Mamoulian, a la vista de los elogios críticos que hoy despiertan casi todos ellos, ciertamente no se comprende bien la sensación de desencuentro entre el cineasta y los estudios que se desprende de su trayectoria y de su abrupto final.

Elegante, sutil, exquisito, innovador, refinado, lírico, dotado de un maravilloso sentido del ritmo, de la música y del humor, creador con los decorados, la iluminación y el vestuario de espacios e imágenes de gran belleza, todos los

dictámenes que ahora se leen sobre el estilizado estilo y las suntuosas películas de Rouben Mamoulian son sumamente elogiosos. ¿Qué pasó?

La bella de Moscú (1957) es hoy una película de culto y, sin embargo, significó el final brusco y definitivo de la carrera cinematográfica de un todavía joven (sesenta años) Rouben Mamoulian. Versión musical de la comedia *Ninotchka* (1939), dirigida por Ernst Lubitsch y protagonizada por Greta Garbo (con guion de Billy Wilder), *La bella de Moscú* no agradó, incomprensiblemente, a casi nadie. Una producción MGM, con Arthur Freed —el experto productor de los musicales de la casa—, con canciones de Cole Porter, con libreto, entre otros, de George S. Kauffman y con interpretaciones y bailes de Fred Astaire y Cyd Charisse: las mejores cartas posibles no sirvieron para evitar que *La bella de Moscú* fuera la última película de Rouben Mamoulian.

Alto, impecablemente vestido, con sus sempiternas gafas de concha y su aire educado, inteligente y apacible, así se presentó Rouben Mamoulian en la casa de George Cukor y así aparece en las fotografías de la reunión, sin trabajo en Hollywood, retirado de los platós, escribiendo manuales, adaptaciones teatrales y libros para niños. Quizá la sensibilidad y las capacidades de Mamoulian fueron excesivamente sofisticadas para una industria que buscaba directamente y sin tapujos a las grandes mayorías y que no estaba dispuesta a negociar con cineastas que defendían su punto de vista con firmeza e intransigencia.

Rouben Mamoulian murió a los noventa años, en 1987, en su casa californiana de Woodland Hills, un enclave con fuertes huellas españolas.

© 1978, Marv Newton / MPTV



Robert Wise (a la izquierda), sentado junto a John Ford durante la reunión en el 9166 de Cordell Crive, fue otro de los grandes cineastas que agasajaron a Luis Buñuel en noviembre de 1972.

ROBERT WISE, EL HOMBRE BUENO

En noviembre de 1972, *Encuentro en Marrakech*, la última película hasta entonces de Robert Wise, debía de estar en fase de posproducción. Diez meses después, el filme, protagonizado por Peter Fonda y Lindsay Wagner, concursaba en el Festival de Cine de San Sebastián. Rouben Mamoulian era, como se ha dicho, el presidente del jurado. *Encuentro en Marrakech*, una historia de amor fugaz e inviable entre un errante desertor de la guerra de Vietnam y una modelo de *Vogue*, se fue de vacío. No gustó a nadie. La crítica la machacó, pues percibió resonancias de *Love Story* (Arthur Hiller, 1970), un vituperado éxito mundial.

Más de veinte años después, en 1994, Robert Wise estuvo en San Sebastián con su segunda esposa, Millicent Franklin, y ocupó el sillón de Mamoulian: la presidencia del jurado internacional, que, en otras grandes ocasiones, ocuparon también Fritz Lang, Jean Negulesco, Josef von Sternberg, King Vidor, Howard Hawks y Nicholas Ray. En la actualidad, ni San Sebastián ni siquiera Cannes tienen presidentes del jurado de esa categoría. El tribunal presidido por Wise otorgó la Concha de Oro a *Días contados*, de Imanol Uribe, y Javier Bardem recibió por esta película la Concha de Plata, su primer gran premio como intérprete. El director mexicano Arturo Ripstein, amigo de Buñuel, formaba parte del jurado.

Robert y Millicent llevaban casados diecisiete años. Cuando Wise comió con Buñuel en casa de Cukor, su mujer era todavía (desde 1942) la actriz Patricia Doyle, con la que tuvo un hijo. Patricia murió en 1975.

En su libro *Jack Lemmon nunca cenó aquí*, sobre sus recuerdos en la dirección del Festival de San Sebastián, Diego Galán cuenta que Wise y su esposa acudieron a sendas proyecciones de *West Side Story* (1961) y *Sonrisas y lágrimas* (1965). En la primera, el joven público del Velódromo aplaudió y lanzó bravos enfervorizados. En la segunda, hubo risas burlonas a destiempo, incluso algunos silbidos. El matrimonio se emocionó y se entristeció con la dispar acogida.

Robert Wise, en los años cuarenta y cincuenta, desarrolló su versátil carrera, sobre todo en la RKO, prácticamente en el campo de la serie B, las películas de bajo presupuesto. Es un lugar común que los historiadores sitúen en esos años lo mejor de su extensa filmografía, integrada por más de cuarenta títulos.

Si bien ya le habían sido adjudicados proyectos de mayor envergadura, los años sesenta se abrieron para Wise con un giro inusitado. *West Side Story*, el exitoso musical de Arthur Laurents, Leonard Bernstein y Stephen Sondheim, fue un proyecto de gran responsabilidad, compartida con el coreógrafo del espectáculo teatral, Jerome Robbins, que se ocupó de los bailes. Es la película con la que Buñuel recuerda a Wise

en sus memorias.

La shakespeariana historia de Romeo y Julieta, de los Montesco y los Capuleto, fue adaptada por Ernest Lehman y Robbins al Nueva York de las irreconciliables bandas juveniles, de los portorriqueños Sharks (María-Julieta) y los irlandeses Jets (Tony-Romeo). La película obtuvo diez Oscars, entre ellos el correspondiente al mejor filme, y el primero para Wise como mejor director. Una década antes de *Cabaret*, *West Side Story* significó la primera gran ruptura con el musical tradicional, la punta de lanza del nacimiento del musical moderno, operación refrendada hasta por los inusuales títulos de crédito —grafitis en las paredes— diseñados por Saul Bass.

Pasada la conmoción, cualquiera diría que la larga duración de la película (155 minutos), pese a las extraordinarias coreografías y partitura, parece aliarse, en demérito propio, con ciertos ingredientes sentimentales y lacrimógenos del amoroso drama central que cada vez tienen peor asimilación.

Este último aspecto, y un universo emocional mucho más relamido, es el que parece haber condenado a *Sonrisas y lágrimas*, película implacablemente asociada a las ortodoxias del cine familiar y de la experiencia infantil. No hay experto en cine musical (y en cine a secas) que desdeñe el trabajo de Wise en *Sonrisas y lágrimas* — ¡esos planos aéreos! —, pero es muy difícil encontrar un adulto que la viera (y disfrutara) de niño que no reniegue de ella ni un niño de hoy que la siga (177 minutos) sin impacientarse. Cursilería y ñoñería, ese es el cruel veredicto que apenas nadie se atreve a contradecir.

Julie Andrews, recargada por el sobrepeso infantil de *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964), el musical de Walt Disney con el que ganó el Oscar, es Maria, la jacarandosa exmonja que se ocupa como institutriz de los siete niños del viudo capitán Von Trapp (Christopher Plummer) en los verdes paisajes de Salzburgo. Tras ser despedida por las intrigas envidiosas de la antipática novia baronesa (Eleanor Parker) del viudo, Maria volverá a ocuparse de los chicos, que la adoran, y acabará conquistando el corazón del militar. Finalmente, todos huirán a Suiza ante la incursión de las banderas nazis.

La versión del musical de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II fue, como *West Side Story*, un éxito descomunal en todo el mundo, renovado hasta hoy mismo en las readaptaciones del montaje teatral. La Academia de Hollywood premió el filme con cinco estatuillas —entre ellas, la de mejor película—, y Wise ganó su segundo y último Oscar como director.

Dos de las películas más populares de la historia del cine tienen a Robert Wise como director —aunque el gran público no lo sepa—, mientras que los especialistas parecen sentirse incómodos con esta circunstancia y bucean en la filmografía anterior del cineasta para encontrar los argumentos que permitan reivindicarlo, una tarea fácil de consumir.

En 2005, el Festival de Cine de San Sebastián programó una completa retrospectiva del cine de Robert Wise, recogiendo una sugerencia más que velada que

la esposa del director había lanzado, según Galán, diez años atrás. En aquella ocasión, cuando Wise era presidente del jurado, Millicent tuvo que abandonar San Sebastián para someterse a una inaplazable operación quirúrgica. El director, con gran entereza y no menos disgusto, se quedó para cumplir cabalmente con su compromiso.

En 2005, el festival tenía preparada su gran retrospectiva y había editado un libro sobre Wise de Ricardo Aldarondo, que incluía una larga entrevista que el crítico donostiarra había realizado al director en Los Ángeles durante la primavera. Millicent Franklin ya estaba en la ciudad y aguardaba a su esposo. El 14 de septiembre, a tres días de comenzar el certamen y cuatro días después de su 91 cumpleaños, Robert Wise sufrió un fulminante ataque al corazón en su casa. Trasladado al Centro Médico de UCLA, no se pudo hacer nada por salvar su vida. De nuevo, Millicent voló de urgencia a Los Ángeles, esta vez para enterrar a su marido.

En noviembre de 1972, antes del fiasco de *Encuentro en Marrakech*, Robert Wise era el presidente del Directors Guild of America —lo que tal vez explica su presencia junto a Buñuel en casa de Cukor— y saboreaba todavía, a sus 58 años, el *succès d'estime* de su última película, *La amenaza de Andrómeda* (1971), una de las primeras novelas llevadas al cine del luego muy adaptado Michael Crichton (*Parque jurásico*), entonces un joven escritor de 29 años.

La amenaza de Andrómeda, de prolijo argumento y desarrollo, no tuvo un éxito inmediato, pero desde el primer momento presentó sus cartas para consolidarse como un clásico. Y así fue. En 2008, Ridley Scott produjo una miniserie para la televisión basada en el filme de Wise, la historia de un grupo de científicos que trata de averiguar el motivo de unas misteriosas y horribles muertes acaecidas en Nuevo México tras la caída de un satélite —un microbio mutante será el causante— y, por si fuera poco, intenta evitar después una catástrofe nuclear.

De manera pionera, Wise —cambiando la novela— puso en la cúspide de la decisión a una científica, la doctora Leavitt (Kate Reid) y prosiguió la modernización del género de ciencia ficción con el tratamiento del color y los decorados, con una partitura de música electrónica y con los efectos especiales de Douglas Trumbull, quien acababa de dar una parte de su personalidad a *2001: Una odisea del espacio* (1968), de Stanley Kubrick.

La amenaza de Andrómeda está, sin duda, detrás de la elección por la Paramount de un ya veterano Robert Wise para dirigir en 1979 *Star Trek, la película*, primero de los doce filmes que, con desigual fortuna, han recuperado hasta hoy la mítica serie televisiva de los años sesenta (1966-1969).

Puede parecer sorprendente que se recurriera a un director en vísperas de entrar en la ancianidad a fin de conquistar a una nueva generación de jóvenes espectadores para el universo *trekkie*, pero la solvencia en cualquier envite de Robert Wise tenía, además de en *La amenaza de Andrómeda*, muy brillantes y lejanos antecedentes en el género. La penúltima hornada de la moderna ciencia ficción —*Encuentros en la tercera fase* (Steven Spielberg, 1977), por ejemplo, con efectos también de Douglas

Trumbull— bebe de las fuentes de una obra maestra de Robert Wise, *Ultimátum a la Tierra* (1951).

Cuando Robert Wise hizo *Ultimátum a la Tierra*, había completado una intensa etapa de aprendizaje con frutos más que notables. Nacido en Winchester (Indiana) en 1915, en una familia muy humilde, la Depresión frustró su propósito de estudiar. Tuvo que ponerse a trabajar y, gracias a un hermano, David, que trabajaba en la compañía, entró en la RKO como montador. Así adquirió una pericia técnica, decisiva en el proceso creativo y narrativo de las películas y de la que muy pocos directores tienen una experiencia amplia y directa.

El nombre de Wise quedó para siempre asociado al de Orson Welles. Robert Wise, que había editado películas de Gregory La Cava y William Dieterle, entre otros, fue el montador de *Ciudadano Kane*, para muchos la mejor película de todos los tiempos. Robert Wise fue nominado al Oscar, pero no lo ganó. *Ciudadano Kane* había tenido nueve nominaciones, pero la Academia —haciendo honor a su nombre— le dio la espalda y optó en casi todos los frentes por *¡Qué verde era mi valle!*, de John Ford.

Al año siguiente, el joven Welles (veintiséis años) volvió a llamar al no menos joven Wise (veintisiete) para el montaje de *El cuarto mandamiento*, y en esta ocasión las cosas se torcieron gravemente. Welles había rodado un material ingente y dejó la edición para filmar un documental en Brasil. Error. Wise trató de seguir las instrucciones dejadas por Welles, pero los estudios fueron categóricos: pidieron a Wise que eliminara una hora de metraje y que rodara un final alternativo y feliz. Wise acató las órdenes de la RKO y nunca más volvió a trabajar con Welles.

Dos años después, Val Lewton, uno de los productores de la RKO, especializado en filmes de terror y fantásticos, pidió a Wise que se hiciera cargo del rodaje de *El regreso de la mujer pantera* sustituyendo a los veinte días al muy lento, al parecer, Günter von Fritsch. Wise, que era el montador del filme, aceptó y acabó cofirmando la película, una continuación de *La mujer pantera* (1941), de Jacques Tourneur, considerada a la altura de la primera parte.

Bajo las coordenadas de Val Lewton, primero, y de la RKO en general, después —es decir, poco dinero y escasos días de rodaje—, Robert Wise se fogueó y creció como director en ocho películas más, filmadas en cinco años. ¡La gimnasia de la RKO, ideal para ponerse en forma! En 1948, por cierto, Wise se desplazó a México para rodar *Mistery in Mexico* en los estudios Churubusco, que tantas veces utilizaría Buñuel.

Además de *El regreso de la mujer pantera*, Wise, en los años cuarenta, hizo otras cuatro películas muy apreciables: dos más «de miedo», *Mademoiselle Fifi* (1944, sobre un relato de Guy de Maupassant y, otra vez, con la «pantera» Simone Simon) y *El ladrón de cadáveres* (1945, sobre el relato de Robert Louis Stevenson y con Boris Karloff y Bela Lugosi); un policíaco, *Nacido para matar* (1947), y un drama de boxeo, *Nadie puede vencerme* (1949). Buñuel practicó este deporte en su juventud.

En esta obligada selección están las pistas de la versatilidad posterior de Robert Wise, quien, en los años cincuenta, contratado por diferentes estudios (Warner, Fox, MGM), tocaría con eficacia muy diversos palos. Fueron películas, en general, de un tono medio, que conseguían el favor de un público amplio y que, concretamente en España, permanecen asociadas a la memoria del entretenimiento infantil y juvenil de toda una generación: las aventuras de *Tempestad en Asia* (1953); las bélicas *Las ratas del desierto* (1953) y *Torpedo* (1958); el péplum épico *Helena de Troya* (1955), o *Marcado por el odio* (1956), la biografía del boxeador Rocky Marciano, que supuso la consagración de Paul Newman...

Esa década de los cincuenta, tan interesante para Robert Wise, se abrió y cerró con dos películas muy transcendentales por distintos motivos. *Ultimátum a la Tierra*, la historia de un extraterrestre «bueno» que llega a Nueva York con un incomprendido mensaje de paz, se convirtió en un clásico de referencia de la ciencia ficción y la gigantesca armadura de su personaje en un icono de la imaginería del género.

Y Wise cerró la década con una película canónica del melodrama estadounidense, *¡Quiero vivir!* (1958), inspirada en la historia real de Barbara Graham, una mujer de vida desenvuelta que fue acusada de matar a otra, condenada y ejecutada en la silla eléctrica, pese a que siempre proclamó su inocencia. La desgarradora peripecia fue aprovechada por Susan Hayward para conmover a las masas y ganar un Oscar, lo que fue muy importante para Wise como director, que convirtió la película en uno de los primeros y más duros alegatos contra la pena de muerte.

Es probable que esta película con estrella y Oscar —Wise fue nominado como mejor director— le situara, aunque no tengan nada que ver, bajo el foco de la confianza de los estudios para abordar la responsabilidad y los grandes presupuestos de *West Side Story*, cuyo éxito lo catapultó hacia *Sonrisas y lágrimas* y otras películas de altísimo coste: la bélica *El Yang-Tsé en llamas* (1966) y el musical sin éxito, *La estrella* (1968), con Julie Andrews de nuevo, sobre la vida de la actriz y cantante Gertrude Lawrence, muy perjudicado por la salida inmediatamente anterior —al público le pareció más de lo mismo— de *Funny Girl*, de William Wyler y con Barbra Streisand.

Wise, que no pudo consumir la aventura de Aspen —la productora independiente que fundó con su amigo Mark Robson—, aunque produjo varias de sus películas a partir de los años sesenta, quiso volver al cine de bajo presupuesto con *La mansión encantada* (1963) y firmó una de las películas más aterradoras —fenómenos paranormales en una casa— del cine estadounidense.

Robert Wise, que ocupó la presidencia de la Academia en los años ochenta, siguió trabajando en ambiciosos (y no bien rematados) proyectos en el cine —*Hindenburg* (1975), *Las dos vidas de Audrey Rose* (1977)— y en la televisión hasta el año 2000, aunque con largas pausas en las dos últimas décadas.

Alto, bien parecido, con su impecable y recta raya trazada a la izquierda de su cabello canoso, Robert Wise se daba un aire al viejo Cary Grant. Cualquier

testimonio sobre él habla de un hombre educado, modesto y bondadoso, que siempre apoyó y estuvo dispuesto a transmitir a los cineastas jóvenes lo mucho que sabía.



Eclesiásticos y armas, dos obsesiones de Luis Buñuel. El obispo (Julien Bertheau) se dispone a matar al asesino de sus padres después de haberle confesado y absuelto. La escena fue censurada en España.

«SOMOS UNAS SEÑORAS» (ARGUMENTO, y 4)

(Viene del capítulo 19)

El obispo-jardinero muestra a la señora Sénéchal, a la puerta de su finca, el emplazamiento en el que propone plantar dos filas de hortensias. Una campesina llega en un carro y pregunta por un sacerdote que pueda confesar a un anciano moribundo. El obispo, pese a las reticencias de la señora Sénéchal, se ofrece a acompañar a la campesina.

Al llegar a su destino, una granja, la campesina le dice al obispo que detesta a Jesucristo desde niña. Luego le explicará por qué (51).

En un cobertizo de aperos, el obispo llega ante el anciano, tendido en un camastro, que pide la absolución. El hombre explica que tiene sobre su conciencia haber matado a sus patronos hace muchos años, pues lo trataban muy mal, con brutalidad. Con ayuda de una fotografía situada en una mesilla, en la que aparece de niño junto a sus padres, el obispo comprende que el hombre que tiene delante es el jardinero que asesinó a sus propios padres. Y así se lo hace saber al anciano, que suplica piedad.

Con palabras amables, el obispo le habla al moribundo de la infinita misericordia de Dios y le da la absolución. A continuación, localiza una escopeta en un rincón de la estancia, dispara y mata al anciano y abandona el lugar con toda tranquilidad (52).

Preámbulos de una nueva comida en casa de los Sénéchal, con los Thévenot y Florence, y nuevas bromas a Acosta sobre Miranda.

Al mando de un comisario, irrumpe en el comedor un grupo de policías con una orden de arresto para todos, incluidas las mujeres. De nada sirve la apelación de Acosta a su inmunidad diplomática. Florence le pregunta a un inspector: «¿No será usted ciclista?». Todos son detenidos y la casa, registrada (53).

En la comisaría, los agentes de custodia comentan que se trata de un asunto de drogas. Igualmente, uno recuerda al otro que es 14 de junio, el día del brigadier sangrante.

Desde una celda, los detenidos protestan por su situación. Acosta pregunta a un agente si ha llamado al ministro. Simone Thévenot dice: «Nosotras no hemos hecho nada. Somos unas señoras» (54).

Desoyendo estas quejas, un agente, mirando una fotografía, recuerda al brigadier sangrante, que era muy severo y dificultaba los esfuerzos del resto de los policías en su intento de hacerse querer por la gente.

Iniciada la evocación, el brigadier interroga y tortura a un estudiante, presunto autor de la colocación de un explosivo, con un piano electrificado (55). El estudiante

grita de dolor. Sobre las teclas del piano caen, de pronto, un montón de cucarachas vivas (56).

Ya en el presente, los agentes comentan que el brigadier fue asesinado en una manifestación y que es posible que, como siempre, vuelva esa noche para redimirse. No quieren verlo y se van.

Todo ha quedado a oscuras. El brigadier, herido y cubierto de sangre (57), hace su entrada y se dirige a la celda de los detenidos, aterrorizados, para abrir la puerta.

El comisario, agitado, despierta en un sillón. El mismo brigadier de su pesadilla le pasa una llamada del ministro del Interior, quien le ordena que deje a los detenidos en libertad inmediatamente. El comisario pone objeciones, pero el ministro aduce —sus palabras son tapadas a veces por ruidos de aviones— incluso razones de Estado. El comisario cumple las órdenes del ministro (58).

Los Sénéchal reciben en su casa para una nueva cena al embajador Acosta, quien dice haber invitado al ministro, en agradecimiento, a visitar Miranda (59). Llegan los Thévenot y Florence, que asegura haberse cruzado con doscientos ciclistas (60).

Sentados todos a la mesa, los comensales son servidos por la doncella Inés, que acaba de romper con su joven novio, ya que él la considera vieja (61). Hay conversaciones de sociedad sobre la comida y los signos del zodiaco, así como nuevos agujones a Acosta a cuenta de un célebre nazi detenido en Miranda (62).

Un estrépito de cristales precede a la entrada de tres hombres armados, que conminan a los reunidos a agruparse al fondo del salón y luego los ametrallan (63).

El pistolero al mando descubre una mano (64) que, desde debajo de la mesa, toma un trozo de asado. Al levantar el mantel, el pistolero ve a Acosta, que ha conseguido esconderse, comiendo a gatas el asado. También lo ametralla.

El embajador despierta, asustado y acurrucado en su cama, de esta pesadilla (65). Su criado, que le ha oído gritar, entra en el dormitorio (66). Acosta dice que no pasa nada y le indica que puede volver a su cuarto.

El embajador, tranquilo y aliviado, va a la cocina, abre la nevera, toma unas lonchas de asado, se sienta a una mesa y, con pan y vino, come con gusto y apetito (67).

Por última vez, Alice y Henri Sénéchal, François y Simone Thévenot, Florence y el embajador Rafael Acosta caminan aprisa por la carretera solitaria.

Aparecen los títulos de crédito finales. Y no aparece la palabra FIN (68).

51. MUNI Y EL ODIOS A JESUCRISTO. La campesina que conduce al obispo ante la presencia del anciano moribundo le espeta al eclesiástico que ella detesta a Jesucristo desde pequeña. Tal manifestación no viene estrictamente a cuento, pero está muy en la línea de otras provocaciones de Buñuel en materia religiosa. El obispo no entiende —dice— cómo la buena mujer puede odiar a un «Dios tan bueno y dulce» —un juicio que va a chocar con su posterior comportamiento como representante de ese Dios—, y la campesina está dispuesta a explicárselo.

La aclaración queda aplazada, pero nunca tendremos ocasión de escucharla. Es otro —¿frustrante?— cabo suelto con el que Buñuel se divierte intrigándonos, a no ser —no hay constancia de ello— de que se rodara la escena de la aclaración y no se incluyera en el montaje. La campesina está interpretada por (Marguerite) Muni, una actriz generalmente secundaria, menuda y de rostro aniñado y bondadoso —lo que da más fuerza a su declaración de odio a Jesucristo—, que debió ser muy del gusto de Buñuel —la llamaba su «mascota»—, pues le confió pequeños papeles en al menos seis de sus películas. El más importante fue, tal vez, el de la vieja criada de *Diario de una camarera*.

52. PERDÓN Y VENGANZA. El obispo, aun sabiendo que el anciano asesinó a sus padres, confiesa y absuelve al moribundo. Es la hora de la piedad, de la misericordia de Dios, del perdón. Pero, acto seguido, lo mata de un disparo. Es la venganza personal, el ojo por ojo y el diente por diente expresamente prohibido por el Evangelio, no digamos a un obispo, a un hombre de Dios. El personaje queda así caracterizado como un sujeto cruel, incoherente y falsario, que, pese a sus prédicas, se deja llevar por las peores bajas pasiones, que otros hombres menos «santos» logran superar. La crítica o, si se quiere, la burla del sacramento de la confesión es contundente. O, quizá, Buñuel no cree ni en el perdón de Dios — desde luego— ni en el de los hombres. Toda la escena está presidida por el sadismo —el anciano está indefenso en su lecho de muerte—, y Agustín Sánchez Vidal recuerda los ecos en ella de *Diálogo de un sacerdote y un moribundo*, del marqués de Sade, autor muy apreciado y seguido por Buñuel, que ya lo homenajeó en el final de *La edad de oro*. El cineasta dedica dos páginas de sus memorias a reseñar su predilección —¡*Los 120 días de Sodoma!*— por el Divino Marqués, azote de las religiones, a quien leyó por vez primera en París, a los veinticinco años. En *Mi último suspiro*, además, Buñuel reconoce que el *Diálogo de un sacerdote y un moribundo* le inspiró otra escena en *Nazarín*. La venganza del obispo fue eliminada de la película por la censura franquista, que cortó limpiamente la escena en el instante en que, después de darle la absolución al moribundo, el obispo, antes de empuñar la escopeta, le dice: «Y, ahora, queda en paz». El crimen, por cierto, no se investigará.
53. LA POLICÍA. Después de los militares, la policía. Buñuel sigue catalogando y revisando en su película los poderes que forman parte del Poder con mayúsculas: burgueses-empresarios, diplomáticos, altos jefes de la Iglesia, oficiales del Ejército...
54. LAS MUJERES SON UNAS «SEÑORAS». Aunque su comportamiento no siempre lo confirme, las mujeres burguesas manifiestan su altanería: «Somos unas señoras». No se pueden creer —o fingen no hacerlo— lo que les está pasando: detenidas, ¿ellas? ¡Si no han hecho nada! Las esposas de los grandes delincuentes nunca han hecho ni saben nada.
55. LOS PIANOS Y LA MUJER SIN PIANO. Ya en la escena del salón de té, el grupo musical contaba con un piano. En su primera película, *Un chien andalou*, Buñuel dejó uno de sus iconos surrealistas: dos pianos y dos frailes atados y arrastrados

conjuntamente. En su interior, dos asnos putrefactos. Aparecen pianos o se toca este instrumento en muchas películas de Buñuel: *Él*, *Viridiana*, *El ángel exterminador*, *Tristana*, *El fantasma de la libertad*... Jeanne Rucar, la esposa de Buñuel, tocaba el piano, pero el cineasta, incomprensiblemente, se lo prohibió. Ella tituló su autobiografía *Memorias de una mujer sin piano*. En esta escena se utiliza un piano electrificado para la tortura policial, un sádico comportamiento que los agentes hacen compatible con hablar cándidamente del nuevo hijo que espera uno de ellos.

56. CUCARACHAS. La evocación del brigadier sangrante termina con la caída sobre las teclas del piano de un montón de cucarachas rojas —¿un chorro de sangre?— vivas. La película queda firmada por Buñuel: los insectos, su santo y, sobre todo, su seña. Una película de Buñuel sin insectos (o animales) es como una de Hitchcock sin la aparición del director británico. A estas alturas de la carrera de Buñuel, ¿hay algo de narcisismo autocomplaciente y también previsible al introducir los esperados insectos? ¿Se cubre con ello, y con cierta liviandad, una parte del obligado cupo surrealista (lo onírico, lo inexplicado, lo incomprensible)? En sus memorias, Buñuel proclama su afición, desde niño, a las culebras y a las ratas, que solía domesticar. En México llegó a tener en su casa hasta cuarenta ratas, que un día soltó en el campo. También consigna su predilección por las arañas, que, eso sí, le producían enfrentadas sensaciones de atracción-repulsión. Jeanne Rucar, por su parte, recuerda en sus memorias que tuvieron quince loros, un tucán «bilingüe» y varios perros, entre ellos uno «alcohólico», muy aficionado al whisky. Buñuel tuvo desde muy joven un gran interés por la entomología. Su libro favorito —muy superior a la Biblia, dice— era *Recuerdos entomológicos*, del naturalista francés Jean-Henri Fabre, el libro que se hubiera llevado, como único objeto, a una isla desierta. Las hormigas en la mano de *Un chien andalou*, las gallinas de *Los olvidados*, la libélula de *Susana*, la langosta o saltamontes de *Ensayo de un crimen*, la tortuga de *Así es la aurora*, el oso y las ovejas de *El ángel exterminador*, la rana de *Simón del desierto*, el avestruz de *El fantasma de la libertad*... Grandes o minúsculos, animales que no falten.
57. SUEÑOS DE SANGRE. Al igual que el padre asesinado del sueño del teniente, el brigadier de la policía aparece con el rostro cubierto de sangre abundante y rojísima. Este peculiar personaje —que forma parte, en realidad, de la pesadilla del comisario de policía, otro sueño más— podría aludir —como torturador de estudiantes— a los excesos represivos de los cuerpos de seguridad franceses en los cercanos acontecimientos de Mayo del 68.
58. EL MINISTRO PICCOLI. Y, ahora, un ministro, y del Interior, nada menos: la connivencia entre los altos delincuentes y los altos políticos. El ministro esgrime ante el atónito comisario (inaudibles) razones de Estado para liberar a los detenidos. Razones de Estado, corrupción del Estado. El ministro está interpretado brevemente —en una gentil colaboración— por Michel Piccoli, quien tuvo una buena amistad personal con Buñuel. El actor francés ya apareció, en 1956, en *La mort en ce jardin*, cuando apenas era conocido. Después lo hizo en

Diario de una camarera —el papel más importante—, *Belle de jour*, *La vía láctea* y *El fantasma de la libertad*.

59. LA TÉCNICA INVISIBLE. Recordemos que a Buñuel no le gustaba hacer ostensible la puesta en escena. Los movimientos de la cámara debían ser discretos y funcionales. La llegada de los Thévenot a la casa de los Sénéchal, para el que será un nuevo almuerzo frustrado, es un buen ejemplo —otro más— del gusto de Buñuel por la invisibilidad de la puesta en escena. Y de su pericia técnica, perfectamente meditada de antemano. Discretos movimientos panorámicos de la cámara y de los actores dentro del plano —sin cortarlo— sirven para reunir a los amigos en la recepción de la casa y para acompañarlos sin interrupción hasta la mesa de comedor.
60. IMPROVISACIÓN DE RODAJE. Florence ya le había preguntado absurdamente al comisario, en la secuencia de la detención del grupo, si no sería un ciclista. Ahora, con su humor siempre chocante e involuntario, que denota que su cabeza está en un mundo paralelo, comenta a sus anfitriones que se acaba de cruzar con doscientos ciclistas. Buñuel —que en *Un chien andalou* mostraba a un ciclista que se caía de su bici— improvisó ese diálogo para que Florence tuviera algo más que decir en la escena. Le gustaba improvisar pequeñas —y no tanto— cosas en los rodajes. Por lo demás, los burgueses se comportan impasiblemente, como siempre, como si no hubieran pasado por el calvario de su detención. Impecables, elegantes, seguros.
61. LA DONCELLA ES VIEJA. No se acaba de entender bien el sentido de un brevísimo diálogo, en el arranque de la comida, sobre la edad madura —52 años— de la doncella Inés, que sirve la mesa, abandonada por un novio mucho más joven. ¿Una broma machista? Tampoco tiene especial gracia. ¿Un relleno para acompañar la acción de servir la comida? Es un diálogo muy corto, ciertamente, pero, en este momento de la película, el guion —que funciona todo el tiempo con extraordinaria fluidez— se ha resentido un poco con el largo episodio del brigadier sangrante.
62. POBRES Y LADRONES. Las preguntas a Acosta sobre un célebre nazi detenido en la República de Miranda son las últimas —y divertidas— pullas que el embajador recibe a cuenta de su país y que —con sus respuestas exculpatorias— sirven para mostrar su catadura moral y política. El pensamiento burgués, además, se consume y satiriza en esta escena. La señora Sénéchal dice: «Se puede ser pobre y ladrón». Y su marido (narcotraficante) añade: «Y rico y honrado, querida».
63. ¿QUIÉNES SON ESTOS? Un grupo de pistoleros irrumpe en casa de los Sénéchal mientras Florence perora tontamente sobre astrología y Acosta tiene la cara dura de afirmar que siempre ha actuado con arreglo a su conciencia. ¿Quiénes son? No se llega a saber. ¿Sicarios acaso de una organización rival de narcotraficantes? Su llegada, aparte de frustrar el último de los banquetes programados, parece aportar la definitiva sanción moral de Buñuel al comportamiento de los burgueses, que son fusilados, enorme castigo —que tal vez inconscientemente reclaman— a sus muchas culpas. En esta comida no está el obispo, que, por tanto, después de

asesinar al moribundo, desaparece de la película sin dejar rastro. Buñuel ya fusiló al papa —dentro de un sueño— en *La vía láctea*, ¿no quería repetir con el obispo-jardinero?

64. LA MANO. En pleno ametrallamiento, el ladino Acosta ha tenido la sangre fría para ocultarse bajo el mantel de la mesa del comedor, pero, movido por su irrefrenable deseo de comer, comete la imprudencia de alargar una mano hacia el exterior en busca de un trozo de carne. Repican las metralletas contra él. Desde la mano cortada y la mano con hormigas de *Un chien andalou*, hubo muchas otras —insertos, primeros planos— en las películas de Buñuel: ávidas, sensuales, criminales, ladronas, atadas...
65. EL EMBAJADOR DESPIERTA. Rafael Acosta despierta en su cama. Su asesinato y el de todos sus amigos formaban parte de una pesadilla, de otro sueño más, el último de esta película de sueños que explican inmejorablemente la realidad, el temor y el deseo. Pocas películas —acaso ninguna— han trenzado los hilos de tantos sueños haciendo de ellos, con tanta habilidad, su fundamento narrativo. El señor Thévenot soñó que el señor Sénéchal soñaba y él mismo lo hizo. Cabe preguntarse si toda la película es un único sueño, un hilván de varios de ellos contenidos en este sueño final del que despierta el embajador Acosta. Buñuel dedicó en sus memorias un capítulo entero a los sueños. Empieza así: «Si me dijeran: “Te quedan veinte años de vida, ¿qué te gustaría hacer durante las veinticuatro horas de cada uno de los días que vas a vivir?”, yo respondería: “Dadme dos horas de vida activa y veinte horas de sueños, con la condición de que luego pueda recordarlos”, porque el sueño solo existe por el recuerdo que lo acaricia». Y seguía: «Adoro los sueños, aunque mis sueños sean pesadillas, y eso son las más de las veces».
66. EL CRIADO. El criado o mayordomo que acude presto, al escuchar sus gritos, a interesarse por Acosta en su agitado despertar aparece en la película por primera y última vez. Se conoce que tenía la jornada libre el día en que Simone Thévenot visitó al embajador en su domicilio...
67. UNA COMIDA, POR FIN. Los amigos nunca pueden comer juntos en toda la película, y la frustración de ese deseo conforma el corpus central del argumento de *El discreto encanto de la burguesía*. Pero, ojo, al final Rafael Acosta consigue comer —llevando a la realidad su sueño y todos los sueños— con satisfacción y buen apetito. ¿Nos dice Buñuel que todo deseo solo puede satisfacerse individualmente, con egoísmo, narcisismo y —quién sabe si también como el deseo sexual— con cierta paráfrasis del onanismo, acortando al mínimo la distancia entre el sujeto y el objeto del deseo?
68. FIN. No aparece la palabra FIN al término de la película. Casi siempre en los análisis se subraya esta circunstancia, expresamente consignada en la transcripción del guion publicada por la editorial Aymá en España. Resulta conveniente para dar un posible sentido de las imágenes finales, otra vez los burgueses caminando por la carretera sin rumbo aparente, tal vez metidos en un bucle sin fin.



Gregory Peck ganó el Oscar por su interpretación del abogado Atticus Finch en *Matar a un ruiseñor* (1962), película dirigida por Robert Mulligan, el cineasta de menor edad entre los reunidos en torno a Luis Buñuel.

ROBERT MULLIGAN, EL DIRECTOR JOVEN

«Un director mucho más joven». Así, lacónicamente, por la mera alusión a su edad, queda definido Robert Mulligan en las memorias de Buñuel. Era, en efecto y con diferencia, el más joven de los invitados en casa de George Cukor, pero Buñuel podría haber dicho algo más de él.

Tampoco era tan joven. Robert Mulligan, hijo de policía y nacido en el Bronx, tenía entonces 47 años y estaba, contando con la irregularidad de su carrera, en su madurez como cineasta. No es fácil encontrar conexiones personales ni profesionales entre Mulligan y los ancianos maestros reunidos. Por el contrario, él perteneció a una generación —la llamada «generación de la televisión»— que, en gran medida, sustituyó con otras premisas y prácticas, poco a poco, a los directores del período clásico.

Los orígenes de Mulligan como estudiante —Periodismo y Literatura— en la Universidad de Fordham y sus comienzos profesionales como periodista televisivo en la CBS eran muy distintos, denotativos de otra época, de los inicios de los reunidos en Cordell Drive.

La generación de la televisión —integrada por directores como Arthur Penn, Sidney Lumet, John Frankenheimer y Martin Ritt, junto a muchos otros— no se había formado sustancialmente en el cine, desde abajo, sino realizando adaptaciones teatrales en directo para la televisión a partir de finales de los años cuarenta y a lo largo de la década de los cincuenta.

Mulligan había debutado como director en 1957 con *El precio del éxito*, una película que entusiasmó al crítico François Truffaut, la historia de un padre (Karl Malden) que se empeña con excesiva obstinación en hacer de su hijo (Anthony Perkins) una figura del béisbol. Para Truffaut, *El precio del éxito* «se inscribe en lo que se llama la “escuela de Nueva York”, aludiendo al estilo impuesto por Elia Kazan en sus últimas películas, deliberadamente anti-Hollywood».

Si el primer Mulligan pudo ser «anti-Hollywood», el director ya había evolucionado hasta el punto de que, a la hora del balance final, su cine fue considerado como una continuación del clasicismo de los cineastas reunidos en la mansión de Cukor.

¿Estaba allí por esa razón, como un discípulo aventajado y ya consolidado? Pese a ser mucho más joven, Mulligan no representaba, desde luego, con más de una docena de películas a sus espaldas, a los nuevos directores rupturistas del Hollywood de inicios de los años setenta.

Por el contrario, Mulligan ya había creado diez años atrás un «clásico» al modo

clásico, *Matar a un ruiseñor*, a partir de la novela —galardonada con el Pulitzer— de Harper Lee, una película en blanco y negro que, ambientada en los años treinta, a muchos espectadores de hoy les puede parecer «más antigua» de lo que realmente es, aunque se rodó en 1962.

El abogado Atticus Finch (Gregory Peck), viudo y gran padrazo, defiende ante los tribunales, pese a las iras de una sureña y aldeana comunidad blanca, a un negro acusado de violar a una mujer blanca. La anécdota argumental no está tan lejos del meollo de *El sargento negro*, que dirigiera dos años antes John Ford, ni sobre todo de su impronta humanista y social, derivada del rechazo del racismo y la discriminación.

Mulligan fue nominado al Oscar al mejor director, y Gregory Peck ganó la estatuilla al mejor actor, trofeo que no obtuvo nunca —pese a estar nominado cinco veces— por ninguna de sus dos películas con Hitchcock —*Recuerda* y *El proceso Paradine* (1947)— ni por sus dos películas con Wyler —*Vacaciones en Roma* y *Horizontes de grandeza*—, o con directores, como Ford, presentes en el banquete. Mulligan había contado otra vez con Gregory Peck para el peculiar western *La noche de los gigantes* (1969), una de las siete películas —incluyendo *Matar a un ruiseñor*— que Alan J. Pakula le produjo antes de pasarse a la dirección (*Klute*, *Todos los hombres del presidente...*).

Mulligan afianzó una filmografía, con muchos altibajos, con cinco o seis características y constantes muy valoradas: la buena dirección de actores, la competente adaptación de novelas y piezas teatrales, la completa construcción psicológica de sus personajes, la preocupación por los marginados y desplazados de cualquier índole, la sobria y clasicista fluidez de su estilo narrativo, y la comprensión y manejo del universo juvenil e infantil.

Precisamente, ese año 1972, Robert Mulligan —padre de tres hijos y recién casado en segundas nupcias— había estrenado en primavera *El otro*, basada en una novela del actor y novelista Tom Tryon, donde los niños —dos presuntos gemelos— son protagonistas de una sádica y destructiva historia de terror criminal y psicopático —esquizoide doble personalidad—, que, de haberla visto, tal vez hubiera interesado a Buñuel. O quizá le hubiera horrorizado, no es fácil saberlo. *El otro* es hoy una película muy apreciada, aunque no lo fue tanto en su momento.

Compulsivo bebedor y fumador (otro más) hasta tener graves problemas, Robert Mulligan, en aquel otoño de 1972, todavía lucía en su pecho una medalla que brillaba a los ojos de la industria de Hollywood. Ese mismo año, y aunque no ganara ninguna estatuilla, el título de su penúltima película se había escuchado cuatro veces en la gala de los Oscar. Pero lo más importante era que *Verano del 42* había sido un enorme éxito de taquilla en todo el mundo, una película que marcaría a toda una generación de jóvenes espectadores, la historia de un adolescente que se enamora y conoce el sexo en brazos de una atractiva mujer (Jennifer O'Neill tenía 23 años), cuyo marido ha sido movilizado para combatir en la Segunda Guerra Mundial. *Verano del 42* acababa de ser, por tanto, una de las grandes bazas del Hollywood que agasajaba a

Luis Buñuel a través de sus senadores.

La filmografía de Robert Mulligan, en las siguientes dos décadas, dio lugar a películas de muy desigual acogida entre el público y la crítica, que contaron con muchos actores y estrellas emergentes en los años setenta y ochenta. Por motivos diversos, Mulligan, aunque tenía sobradas capacidades, no llegó a convertirse, unánimemente, en un maestro, reconocido como tal por los historiadores, como los que le rodeaban en Cordell Drive.

Dejó, sin embargo, un testamento fílmico muy hermoso y apreciable, *Verano en Louisiana* (1991) —dos chicas enamoradas del mismo joven—, que, por desgracia, ya no conectaba con los nuevos espectadores y resultó indiferente a otros más maduros que habían tomado una actitud errática respecto al buen cine.

El destino deparó un incidente entre Robert Mulligan y George Cukor. El primero, en 1980, fue contratado para dirigir *Ricas y famosas*, con Candice Bergen y Jacqueline Bisset. A la semana de rodaje, una huelga de guionistas —y quizá otros motivos— llevó a Mulligan a pedir el relevo en la dirección. Fue sustituido por George Cukor, que no apreció su trabajo. *Ricas y famosas* fue la última película dirigida por Cukor.

Robert Mulligan murió de una dolencia cardíaca en diciembre de 2008. Respetando las leyes biológicas, ese director «mucho más joven» fue el último en morir de cuantos se sentaron, con Luis Buñuel, a la mesa de George Cukor.



Fritz Lang dirigió en 1921 *Las tres luces*, película que, según reiterados testimonios, determinó la dedicación al cine de Luis Buñuel, quien lo visitó en su domicilio al día siguiente del almuerzo en casa de George Cukor.

FRITZ LANG, EL GENIO TURBIO

Ya se ha dicho: Fritz Lang y su película *Las tres luces* impulsaron a Luis Buñuel, en 1925, a ser director de cine. El austríaco fue el cineasta más admirado por Buñuel.

El director vienés tenía 81 años y, debido a su estado de salud, no pudo acudir al almuerzo en Cordell Drive. George Cukor había formado parte —con el productor David O. Selznick— del comité de recepción que acogió a Fritz Lang a su llegada a Estados Unidos en 1934.

Buñuel cuenta en *Mi último suspiro* que el director vienés le invitó a visitarlo en su casa al día siguiente del almuerzo en la mansión de Cukor, quien seguramente realizó alguna mediación en este asunto. Era la primera vez que Buñuel y Lang se veían. Estuvieron hablando durante una hora, y Buñuel le manifestó «el decisivo papel que sus películas habían ejercido en la elección de mi vida».

Después —«y ello no entra dentro de mis costumbres», aclara Buñuel—, el español le pidió que le dedicara una fotografía. Lang, «bastante sorprendido», le ofreció una en la que aparecía ya viejo, y Buñuel se atrevió a solicitarle otra de su juventud, de los tiempos de *Las tres luces* y *Metrópolis* (1927): «Encontró una y escribió una magnífica dedicatoria». Según John Baxter, en su biografía de Buñuel, la dedicatoria dice: «Me siento muy feliz de que mi trabajo esté en el origen de una de las obras más originales de la historia del cine». ¿Cuántas películas de Buñuel habría visto Fritz Lang?

Buñuel recuerda en sus memorias que, de esas dos fotografías, «una se la di a un cineasta mexicano, Arturo Ripstein». Este último, amigo de Buñuel y uno de los directores más influidos por él, aún conserva la fotografía en la actualidad. «La otra —escribe Buñuel— debe de estar en alguna parte». Juan Luis Buñuel, hijo mayor del cineasta, dice en el documental *El último guion. Buñuel en la memoria* que su padre le dio una fotografía «a un idiota en México».

Fritz Lang, asentado ya en Berlín después de haber combatido con el ejército austríaco y haber sido herido en la Gran Guerra, había dejado su primitiva vocación por la arquitectura y la pintura, y había comenzado a escribir guiones para el productor Erich Pommer y el director-productor Joe May.

Las tres luces fue su octava película como director y su primer gran éxito, con prestigio aparejado, después de varios filmes de corte popular, uno de los cuales, la segunda parte de *Die Spinnen* (1920), le impidió dirigir ese mismo año, como estaba previsto, *El gabinete del doctor Caligari*, realizada finalmente por Robert Wiene, que resultó ser el filme nuclear del expresionismo alemán, aunque ya existían sobrados antecedentes de este estilo.

Con *Las tres luces*, Fritz Lang se constituye, con F. W. Murnau y otros, en un pilar del cine expresionista, si bien el propio director no admitió haber seguido deliberadamente los códigos estéticos y temáticos de un movimiento que, por otra parte, eludió formalizarse como tal con un programa. Las contribuciones al expresionismo alemán de Fritz Lang se prolongaron, hasta 1932, en siete películas más.

La Muerte se lleva a un joven a sus dominios y después ofrece a su amada poder rescatarlo si, con solo tres oportunidades, le restituye otra vida, lo que deberá intentar en tres épocas y escenarios diferentes (Bagdad, Venecia y China). La mujer no lo consigue y opta por ofrecerse ella misma a la Muerte para ir así al encuentro eterno con su enamorado.

«No me interesaron las tres historias en sí, sino el episodio central, la llegada del hombre del sombrero negro —enseguida supe que se trataba de la Muerte— a un pueblo flamenco, y la escena del cementerio», escribió Buñuel en sus memorias. En la conversación con De la Colina y Pérez Turrent, Buñuel insiste y amplía lo anterior: «La figura de la Muerte, su llegada a una aldea flamenca, el diálogo con la muchacha, el muro de los muertos», eso es lo que le impresionó de *Las tres luces*. «La Muerte cansada» sería la traducción literal de su título original, *Der Müde Tod*.

Entre 1927 y 1929, Luis Buñuel publicó varias críticas de cine en *La Gaceta Literaria* y en *Cahiers d'Art*. Más que críticas, esos textos eran pequeños ensayos más o menos divagatorios.

Buñuel no escribió directamente sobre *Las tres luces*, película que ya tenía unos años, pero sí sobre *Metrópolis*, y en ese texto, publicado en *La Gaceta Literaria* (mayo de 1927), hacía una breve alusión a su admirada película: «En el inefable poema *Las tres luces* se habían interpolado unas escenas desastrosas de un refinado mal gusto». Así pues, no todo le gustaba de *Las tres luces*.

Buñuel imputa esas escenas desastrosas —en 1927, no debe olvidarse esto— a Thea von Harbou, a la sazón esposa de Fritz Lang y guionista de la película.

En *Mi último suspiro*, Buñuel dice que *Las tres luces* iluminó su vida y que esa sensación «se agudizó» con *Metrópolis* y *Los Nibelungos*. Sin embargo... Buñuel no publicó nada sobre *Los Nibelungos*, pero su texto sobre *Metrópolis* contiene grandes elogios y enormes reproches. La culpable de casi todo lo malo es Thea von Harbou, su guionista. Buñuel explica que en *Metrópolis* hay «dos films pegados por el vientre», y que uno de ellos —se refiere a la historia que se cuenta— «es trivial, ampuloso, pedantesco, de un trasnochado romanticismo [...] llega a ser irritante [...] una serie de personajes, llenos de pasiones arbitrarias y vulgares».

Las muy severas recriminaciones de Buñuel —nadie o pocos han escrito palabras tan duras sobre *Metrópolis*— se dirigen, pues, contra el argumento, la confrontación en una ciudad del futuro (2026) de las masas de trabajadores-esclavos, sojuzgados bajo tierra, y la empresa familiar capitalista, conflicto que se dirime cuando se consolida el amor entre el hijo del empresario y la joven líder de los obreros. «El

corazón debe mediar entre el cerebro y los brazos», esa es la simple idea-receta: la disolución del conflicto entre el capital (el cerebro) y el trabajo (los brazos) por la mediación del amor. Lang renegó después de esa consigna.

Muy pronto se habló de la ambivalencia del paisaje totalitario de la historia, que despertaba reticencias en unos y en otros y, al mismo tiempo, gustaba tanto a nazis como a comunistas, pues cada parte pensaba que la crítica implícita iba dirigida a los otros. En Estados Unidos, eso sí, la Paramount consideró que la película era portadora de un mensaje comunista y la remontó.

A Buñuel le horroriza la historia de amor y los personajes individuales, y reprocha a *Metrópolis* no sacar verdadero partido de un único protagonista: la muchedumbre (los trabajadores).

Buñuel critica el exceso de medios materiales y dinero en la producción de un filme que no es «un dechado de perfección», aunque, a continuación, afirma que, con *Napoleón*, de Abel Gance, es uno de «los dos más grandes filmes que ha creado el cine moderno».

Ah, las contradicciones de Buñuel —y su gusto por la provocación—, pues le dijo a Jean Epstein en un arranque, cuando trabajaba en París de ayudante suyo en *El hundimiento de la casa Usher*, que Abel Gance le parecía «ramplón».

Aunque, a propósito de las imágenes, hiciera una discutible distinción entre los decorados —que no le gustaban— y la arquitectura —que sí le agradaba—, la admiración de Buñuel hacia *Metrópolis* procedía de «la otra película» que había en ella, de lo que no era el argumento, sino la «arreatadora sinfonía del movimiento»: «la rítmica sucesión de ruedas, émbolos, de formas mecánicas increadas, es una oda admirable, una novísima poesía para nuestros ojos».

Respecto a las dos partes (*La muerte de Sigfrido* y *La venganza de Krimilda*) de *Los Nibelungos* (1924) —una superproducción con nueve meses de rodaje—, Fritz Lang tuvo que encarar, con el tiempo, la imputación de haber alentado, con esas leyendas y sagas germánicas y nórdicas, el imaginario del que tomó el nazismo sus fuentes para impulsar la presunta superioridad milenaria de la raza aria, la idea del superhombre.

Lang negó cualquier propósito político que supusiera una conexión suya con las fantasías del nazismo, pero admitió que buscaba en la épica y en el ideal del pasado sacar a los alemanes del pesimismo y la depresión en los que estaban envueltos tras su derrota en la Primera Guerra Mundial.

Exiliado en Estados Unidos, Fritz Lang dirigiría años después varias películas de contenido antinazi como *Man Hunt* (1941), *Hangmen Also Die* (1943) y *The Ministry of Fear* (1944), esta última basada en una novela de Graham Greene. No están entre lo mejor de su filmografía, pero, por si acaso, nunca se estrenaron en la España franquista. Esas películas y otros argumentos —el guion de la segunda fue coescrito con el dramaturgo comunista Bertolt Brecht— acabarían colocándole bajo sospecha del Comité de Actividades Antiamericanas, lo que determinó su regreso provisional a

Alemania a finales de los años cincuenta.

La escritora Thea von Harbou —en el punto de mira de Buñuel— fue guionista de once películas de Fritz Lang. Amén de las tres ya comentadas, Von Harbou escribió con Lang, entre otros, los guiones de *El doctor Mabuse* (1922), *La mujer en la luna* (1929), *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) y *El testamento del doctor Mabuse* (1932), es decir, la casi práctica totalidad de las películas que encumbraron para siempre al director como maestro del expresionismo.

Significativamente, en el mentado retorno a Alemania, en los años cincuenta, Fritz Lang recuperó un guion de ambos, basado en una novela de ella, para rodar las películas de aventuras *El tigre de Esnapur* (1959) y *La tumba india* (1959).

Todo lo relativo a Thea von Harbou y Fritz Lang, juntos o por separado, ha contribuido decisivamente a enturbiar el perfil personal y político del director.

Thea von Harbou, de una aristocrática familia prusiana, había publicado su primer libro en 1905, con diecisiete años, y tenía reciente el éxito de *La tumba india* (1917) cuando, casada con un actor y director muy popular, y también prestigioso, Rudolf Klein-Rogge, conoció hacia 1920 a Fritz Lang, que también estaba casado. Se hicieron amantes. Klein-Rogge, enterado de la relación, se divorció de Von Harbou, si bien siguió siendo el protagonista de casi todas las películas mencionadas más arriba, escritas por su ex mujer y dirigidas por el amante y luego esposo de ella.

En 1921, Lisa Rosenthal, esposa de Lang desde 1919, se suicidó en su apartamento de un disparo en el pecho al conocer la relación adúltera de su marido. Estaba sola. A Fritz Lang le persiguió el rumor —nunca refrendado con pruebas— de haber asesinado a su mujer para casarse con Thea von Harbou, lo que sucedió meses después, en 1922. ¿Un culebrón? Sí, pero también algo más.

Von Harbou y Lang trabajaron y vivieron juntos durante casi diez años, y el papel de ella en la filmografía del director es decisivo. Sin embargo, Thea no solo escribió con él y para él. Además de continuar publicando novelas —*Metrópolis* se basa en una novela suya—, Von Harbou escribió guiones nada menos que para Friedrich W. Murnau (tres) —*La tierra en llamas* (1922), por ejemplo— y Carl Theodor Dreyer —*Mikaël* (1924)—. Escribió, pues, para los grandes maestros.

Lang era y siguió siendo un seductor, un conquistador compulsivo. Von Harbou no se quedaba del todo atrás. Ella conoció la relación de Lang con la actriz Gerda Maurus, protagonista de *La mujer en la luna*, y él descubrió la que tenía Von Harbou con el indio Ayi Tendulkar, quien se convertiría luego en su tercer marido.

Lang y Von Harbou se separaron, primero, y se divorciaron en 1933. Las recíprocas infidelidades estuvieron, obviamente, detrás de su ruptura. Pero hubo otro factor más: Thea von Harbou manifestó su simpatía hacia los nazis y apoyó a Adolf Hitler. ¿Había convivido y escrito sus películas Fritz Lang con una filonazi sin saber que lo era? ¿Cabe reinterpretar o releer, siquiera parcialmente, las películas alemanas de Fritz Lang a la luz de la ideología de su coguionista?

Thea von Harbou, tras su divorcio de Lang, dirigió dos películas pronazis y

escribió guiones para cineastas adscritos al régimen, pero nunca estuvo a la altura de sus trabajos de los años veinte. Fue encarcelada brevemente después de la caída del Tercer Reich y todavía escribió tres guiones más.

¿Conocería Luis Buñuel las circunstancias de la muerte de Thea von Harbou? En 1954, se le rindió un homenaje en Berlín como guionista de *Las tres luces*. A la salida de la proyección, Thea von Harbou tropezó, cayó al suelo y se partió la cadera. Murió, a los 66 años, unas semanas después.

Fritz Lang abandonó Alemania en julio de 1933 y pasó a Francia, donde llegó a rodar una película (*Liliom*, 1933) antes de partir para Hollywood. En una entrevista con Mark Shivas, publicada en la revista *Movie* en 1962, Lang contaba las sorprendentes circunstancias que precipitaron su marcha.

Fritz Lang, de madre judía convertida al catolicismo, fue llamado al despacho de Joseph Goebbels, ministro de Instrucción Pública y Propaganda de Adolf Hitler. Goebbels, sintiéndolo mucho —según le dijo—, le comunicó que su película *El testamento del doctor Mabuse* acababa de ser prohibida y confiscada por las autoridades. Lang pensaba en cómo salir de aquel despacho cuanto antes, cuando Goebbels le dijo que el Führer había visto sus películas y había dicho: «Este es el hombre que filmará las grandes películas nazis». Goebbels le ofreció ponerse al frente del cine alemán y dirigir la productora estatal UFA. Lang le dio las gracias, salió hacia su casa, recogió —sin poder pasar por el banco, aclara— unas pocas pertenencias, algunos objetos de valor y algo de dinero, ordenó a su «mayordomo» que le sacara un billete de tren y aquella misma noche partió hacia París.

Todo este relato ha sido investigado y cuestionado. ¿Por qué los nazis ofrecieron a Lang la dirección de la cinematografía alemana? ¿Es lógico que se le formulara tal propuesta a Lang al tiempo que se le comunicaba la prohibición de su última película?

La primera película que Lang rodó en Hollywood, después de ver rechazados varios proyectos, fue *Furia* (1937), la historia de un «falso culpable» (Spencer Tracy), que, después de estar a punto de ser linchado por una turba enfurecida, reacciona con una implacable sed de venganza. El filme fue amputado y modificado por su productor, Joseph L. Mankiewicz, y la MGM no quiso saber nada de Lang hasta casi veinte años después, cuando produjo *Los contrabandistas de Moonfleet* (1955), una peculiar y extraña película de aventuras, una de las mejores obras del director.

Las masas de trabajadores de *Metrópolis* y su ansia de sacudirse el yugo del capital mediante la revuelta. El populoso mundo del hampa de *M, el vampiro de Düsseldorf* y su afán por capturar al asesino de niños (Peter Lorre) debido al ambivalente fin de hacer justicia y liberarse de la presión policial que lo busca en sus circuitos. La turba linchadora de *Furia* y el propósito de aplicar «su» ley al margen de la ley. Las tensiones entre ley, justicia, orden y muchedumbre. El individuo enfrentado a la masa o rebasado por ella en un ambiguo cauce de tránsito entre el mal

y el bien, entre la culpabilidad y la inocencia. El individuo en solitario y a merced — como en *Solo se vive una vez* (1937)— del huracán del destino y la fatalidad. Los acosadores y los acosados. La caza humana.

La carrera de Fritz Lang en Hollywood, a lo largo de tres décadas y dos docenas de películas, se desarrolló con muchas dificultades y sobresaltos, con vaivenes y altibajos, en muchas ocasiones mediante inevitables encargos (pocos de primer nivel de ambición) que el director aceptaba con mayor o menor entusiasmo, sin poder completar su trabajo —muy lejos de la opción al montaje final—, y prolongando la pintura del oscuro universo moral que había puesto en pie en su etapa alemana y el perfil estético del expresionismo, el desequilibrado paisaje de luces y sombras que, con otros directores y técnicos emigrados o exiliados, los cineastas germánicos y centroeuropeos aportaron al cine estadounidense de terror, al fantástico y, como en el caso de Lang, sobre todo al género negro.

Fritz Lang nunca estuvo cómodo ni contento en Hollywood, del mismo modo que los estudios tampoco lo estuvieron con él. Lang había llegado a ser la máxima figura del cine alemán de entreguerras, y en Hollywood nunca logró una posición de parecida importancia, hasta el punto de que, durante mucho tiempo, pensó con resentimiento que lo mejor de su cine había quedado atrás, en Alemania.

La crítica —sobre todo, la europea— pareció compartir la misma idea durante años, como si las películas hollywoodienses de Lang ocuparan algo parecido a un mero escalón superior a la serie B. Como en otros casos, esa visión cambió poco a poco en dos etapas, por la reivindicación en ambas orillas de críticos-cineastas como Jean-Luc Godard y Peter Bogdanovich, autor de un libro de conversaciones con él. Lang —a través de los homenajes y reconocimientos— pudo cambiar su propia percepción, también desdeñosa, hacia su cine en EE. UU. Godard le rindió tributo ofreciéndole como actor una representación de sí mismo, con cierta autoparodia, en *El desprecio*.

Fritz Lang nunca estuvo nominado al Oscar, lo cual es algo más que —como suele decirse— un «injusto olvido» que relativiza la pertinencia de los premios. Fue todo un síntoma de una relación poco amistosa.

Cuando, en 1979, *El tambor de hojalata* recibió el Oscar a la mejor película en lengua no inglesa, su director, el alemán Volker Schlöndorff, pronunció estas palabras: «Esta es la primera vez que se concede un Oscar a una película de mi país y todos sabemos los motivos. Pero esta noche me gustaría rendir un tributo a todos los directores alemanes que trabajaron en Hollywood: Fritz Lang, Billy Wilder, Ernst Lubitsch, F. W. Murnau y G. W. Pabst. Vosotros los acogisteis. Muchas gracias».

Schlöndorff citó nombres de directores germánicos que habían corrido muy distinta suerte en Hollywood y no citó a otros. Y, junto al agradecimiento y a la mención a Lang, quedó en el aire esa frase: «Todos sabemos los motivos».

En contraste con la turbiedad y delicuescencia de su mundo moral, el tono directo, claro, frío y analítico de su puesta en escena le ha dado a Fritz Lang todo su

prestigio como narrador que transmite con transparencia los contornos más intrincados y espesos de la condición humana.

Fritz Lang se labró en Hollywood una mala fama estrictamente personal por su carácter. Con un monóculo en el ojo izquierdo —primero— y, después, curiosamente, con un parche negro sobre su ojo derecho, Lang se comportaba en el plató con maneras autoritarias, de forma tiránica y despótica. Y no solo eso: trascendió, por las protestas y negativas de algunas víctimas, que se condujo como un depredador sexual con algunas de sus actrices.

«Culebrón» se decía más arriba. «Mi vida privada nada tiene que ver con mis películas», afirmó Fritz Lang en una frase recogida por el siempre acerado Patrick McGilligan en *The Nature of the Beast (La naturaleza de la bestia)*, su biografía del director. Sin embargo, el adulterio o el engaño y el crimen aparecieron vinculados, con las tribulaciones de la culpa por medio, en varias de las grandes películas de Fritz Lang en Hollywood: *La mujer del cuadro* (1944), *Perversidad* (1946), *Deseos humanos* (1954)... La negritud del crimen sexual está, incluso, en el punto de arranque de un gran western, *Encubridora* (1952), en cuyo rodaje Lang tuvo serios problemas —por su agresividad— con Marlene Dietrich, antigua amante suya, como antes los había tenido con Joan Bennett, objeto imposible de su deseo. «Todos somos hijos de Caín», dijo también Fritz Lang.

La mezcla de sordidez moral, asesinato y sexo en filmes que aportaban una oscura crítica de la sociedad estadounidense —como es el caso de *Los sobornados* (1953) y *Mientras Nueva York duerme* (1956), dos de sus grandes películas policíacas — sumaron a su filmografía ingredientes para un largo y fuerte cóctel de aroma pesimista, tenebroso, siniestro y pesadillesco, que no todos podían digerir.

En su azaroso e inestable regreso a Alemania, además de con las dos partes de *La tumba india*, Fritz Lang cerró su carrera con *Los crímenes del doctor Mabuse* (1960), donde retomó en su madurez al loco asesino que, basándose en una novela de Norbert Jacques, había concebido casi cuarenta años atrás con Thea von Harbou. Así, volviendo a uno de los personajes icónicos del expresionismo, completó Fritz Lang su filmografía.

Cuando Fritz Lang recibió en su casa a Luis Buñuel, llevaba, por tanto, doce años irremisiblemente retirado del cine y al borde de la ceguera. Había regresado para retirarse a Hollywood y había vuelto, hacía muchos años, a convivir —se casaron secretamente, al parecer— con Lily Latté, quien, cuando estaba casado con Thea von Harbou, había sido su secretaria y su amante y que toleró sus amoríos e incluso fue partícipe de sus montajes sexuales.

Fritz Lang murió el 2 de agosto de 1976 y fue enterrado en uno de los cementerios de Los Ángeles. Hombre que apreciaba el lujo y gustaba del coleccionismo de arte primitivo, gran aficionado también a los martinis, no hay constancia de que Lang compartiera uno en su amistoso encuentro, en su suntuosa villa al norte de Beverly Hills, con Luis Buñuel.



George Cukor filmó en escenarios españoles la comedia *Viajes con mi tía*, interpretada por Maggie Smith y José Luis López-Vázquez, el mismo año en el que invitó a comer a su casa a Luis Buñuel.

GEORGE CUKOR, LA COMEDIA DE LA VIDA

De entre todos los asistentes al banquete de Cordell Drive, fue el anfitrión, George Cukor, quien llegó a dirigir su última película a más avanzada edad. Hollywood le permitió lo que negó a Billy Wilder: rodar en la ancianidad. Tenía 81 años cuando realizó —sustituyendo a Robert Mulligan— *Ricas y famosos*, su película número 48 tras cinco décadas de trabajo.

Narra el encuentro entre dos amigas escritoras de muy diferente carácter y fortuna (Candice Bergen y Jacqueline Bisset), y es una sofisticada comedia dramática en la que Cukor dejó caer una tenue sugerencia de lesbianismo y con la que finiquitó no solo su carrera, sino la veta más apreciada de su brillante filmografía: la dirección de actrices.

En noviembre de 1972, Cukor compartía, en teoría, una expectativa con Buñuel, Hitchcock y Wilder: la nominación al Oscar del año por su última película, pendiente de estreno. Hitchcock por *Frenesí*, y Wilder, por *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?*, no estuvieron entre los nominados. *Viajes con mi tía* tuvo cuatro nominaciones, pero ni la actriz Maggie Smith, ni el director de fotografía Douglas Slocombe ni el director artístico Gil Parrondo obtuvieron la estatuilla que, en la misma gala en la que Buñuel consiguió la suya, sí logró el diseñador de vestuario británico Anthony Powell.

Después del fiasco de *Justine* (1969), con Anouk Aimée, adaptación de la novela de Lawrence Durrell (primera parte de *El cuarteto de Alejandría*), y antes del fracaso de *El pájaro azul* (1976), con Elizabeth Taylor, ostentosa versión de la pieza teatral de Maurice Maeterlinck —primera e insólita coproducción estadounidense-soviética—, Cukor, con un ritmo de trabajo ya ralentizado, se resistía a desaparecer como cineasta, se aferraba a sus querencias y, con distintas bazas, trataba de prolongar las cualidades de creador de suntuosos espectáculos visuales que había acreditado definitivamente en *My Fair Lady* (1964), uno de los mayores éxitos de su carrera.

Viajes con mi tía es la historia de la enloquecida Augusta (Maggie Smith), mujer pródiga en amantes y enredos delictivos de altos y bajos vuelos, que arrastra a su anodino sobrino —su hijo, en realidad, según se sabrá— a un carrusel de aventuras intercontinentales. Aparte de que la liberalidad y la vida lujosa y lujuriosa de Augusta —una Maggie Smith que, a ratos, parece un travesti— pudieran representar la proyección de los deseos íntimos del cineasta, la película —adaptación de un relato de Graham Greene—, con el oropel del vestuario, los decorados y las imágenes, remite a algunas de las fuentes nutricias de George Cukor: la novela y la cultura británicas. Ni la religión (en su caso, el judaísmo) ni la política le interesaron nunca a

Cukor, que vivió entregado al cine y al disfrute de la cultura, la amistad y la buena vida.

Cukor, que no escribió ni coescribió los guiones de sus películas, usó repetidas veces fuentes literarias con un aval probable. Así hizo, con Katharine Hepburn y Joan Bennett, *Cuatro hermanitas* (1933), sobre la mítica novela *Mujercitas*, de Louise May Alcott; dirigió a Greta Garbo en el melodrama romántico *La dama de las camelias* (1936), a partir de la novela de Alejandro Dumas hijo, o rodó la ácida *Confidencias de mujer* (1962), sobre la obra de Irving Wallace.

De la mano de los productores David O. Selznick e Irving Thalberg, respectivamente, Cukor adaptó para la MGM dos clásicos de la literatura inglesa: *David Copperfield* (1934), de Charles Dickens, con Freddie Bartholomew, y *Romeo y Julieta* (1936), de William Shakespeare, con Leslie Howard y Norma Shearer.

El teatro, siempre el teatro. Cukor provenía de este mundo (Chicago, Rochester, Broadway), del éxito teatral, y fue, como Rouben Mamoulian, uno de esos jóvenes valores de la escena neoyorquina que, con la llegada del sonoro, Hollywood reclamó, aunque no tuvieran experiencia con las cámaras, para sustituir, a finales de los años veinte, a los directores del mudo que iban cayendo en el combate de hacer hablar e interpretar correctamente a las estrellas.

El neoyorquino Cukor, nacido en el Lower East Side en 1899, se adaptó pronto y sobradamente a las reglas de la narración cinematográfica. Él y otros fueron reinventándolas con el nuevo condicionante del sonido, que registraba y hacía audibles los diálogos de los actores/personajes, condicionaba su gestualidad y obligaba a otra planificación. El teatro fue un vivero recurrente en la filmografía de Cukor, entre otras razones, también porque Hollywood, especialmente en el período clásico que el director protagonizó, siempre quiso jugar sobre seguro adaptando obras que habían triunfado sobre las tablas.

Del teatro salieron películas como *Doble sacrificio* (1932), de la británica Clemence Dane, la primera de las ocho películas de Cukor con Katharine Hepburn y el primer papel protagonista de ella; *Cena a las ocho* (1933), a partir de una pieza de Edna Ferber y George Kauffman, con John Barrymore; *Mujeres* (1939), sobre la obra teatral de Clare Boothe, una película que es un cuasimanifiesto estilístico y temático —actrices, mujeres— del director; *La mujer de las dos caras* (1941), del alemán Ludwig Fulda, última película de Greta Garbo; *Luz que agoniza* (1944), sobre el drama policial de suspense del inglés Patrick Hamilton, con Ingrid Bergman y Charles Boyer, y, entre muchas otras, dos comedias emblemáticas del tándem formado por Cary Grant y Katharine Hepburn, ambas basadas en sendas piezas del neoyorquino Philip Barry, *Vivir para gozar* (1938) e *Historias de Filadelfia* (1941), la chispeante comedia de alta sociedad que fue decisiva para estabilizar la carrera del director —y de la estrella pelirroja— y fijar definitivamente su sello, su prestigio, como firme aspirante a suceder a Ernst Lubitsch en el monopolio de la elegancia. Ambas películas las escribió uno de los guionistas de cabecera de Cukor en ese

período, el ingenioso y burbujeante escritor Donald Ogden Stewart, amigo de Ernest Hemingway y compañero de fatigas en la Pamplona sanferminera de *Fiesta*.

Fueran dramas o comedias, llevar a la pantalla con pericia y solvencia obras teatrales de prestigio y/o éxito suponía en Hollywood —como ocurrió con Cukor— algo así como el reconocimiento de ser más cultivado, de poseer un superior refinamiento artístico y de saber conducir a los actores a interpretaciones más cuajadas, necesariamente deudoras de una elaboración más profunda de los personajes a cargo del dramaturgo para sostenerse sobre las tablas.

Dicho de un modo un poco burdo, al adaptador al cine de obras de teatro se le adjudicaba un plus intelectual y artístico que no se otorgaba a primera vista, aunque hicieran grandes películas, a los directores que filmaban westerns —Cukor también los hizo, *El pistolero de Cheyenne* (1959), con Sophia Loren y Anthony Quinn—, películas bélicas, de gánsters y de terror o novelas de quiosco de cualquier género.

En esa posición y con las mejores credenciales se instaló Cukor, a quien también se le atribuían —por su especial sensibilidad y buen gusto— las habilidades necesarias para conjuntar y llevar a buen fin las tareas de los diseñadores de vestuario y decorados y el trabajo de los directores de fotografía. Aunque Cukor fue partidario de la cámara quieta e invisible en un tramo largo de su carrera, esas propiedades le llevarían después al musical.

No escribía sus guiones, ni movía la cámara significativamente ni parecía tener un mundo propio estable: no era un autor. No fue considerado como tal por la crítica francesa repartidora de licencias, aunque se fuera abriendo paso un denominador común en sus películas: sus retratos de mujeres y sus logros con las actrices en sus estilosas comedias. Esa es la etiqueta que cuajó, que le dio notoriedad y que, a la vez, lo encerró en una jaula dorada. Era el sensible director homosexual que se acuesta con chicos, pero entiende a sus amigas, a las mujeres burguesas y sus cosas.

Y sobre las mujeres, y con Katharine Hepburn como portavoz y material moldeable, Cukor fue creando un perfil de mujer de clase media-alta desenvuelta, más liberal y moderna, más dueña de sí misma. La androginia de la flacucha y esbelta Katharine Hepburn le inspiraba. El punto de partida fue *La gran aventura de Silvia* (1935), también con Cary Grant, en la que la Hepburn se corta el pelo y se viste como un chico —Silvia se transforma en Sylvester— para huir de sus perseguidores, lo que, por supuesto, da lugar a lances equívocos. Era pronto para estos juegos sobre la identidad sexual y la equiparación e intercambio de roles masculinos y femeninos. Lo que interesaba al director no interesó al público, que quería ver curvas en una mujer y no las líneas planas de Katharine. La película fue un fracaso, y la actriz pronto fue declarada «veneno para la taquilla».

Pero Cukor insistió y logró imponerla para siempre en *Historias de Filadelfia* —bajo otros parámetros, claro, de feminidad—, una película de complicidad máxima entre ambos, pues fue la actriz, con la determinación de quitarse de encima un sambenito, quien encargó a Philip Barry, produjo y protagonizó en la escena

neoyorquina la comedia que luego Cukor, su aliado protector, llevó al cine.

La colaboración con Ogden Stewart se extinguió y, a partir de la dramática *Doble vida* (1948), con Ronald Colman, la pareja de guionistas formada por el matrimonio Garson Kanin-Ruth Gordon pasó a formar, en unión o por libre, una sociedad creativa con Cukor que se mantuvo hasta mediados de la década siguiente. Esta «factoría» dio lugar a siete películas, algunas basadas en textos teatrales de Kanin o Gordon y escritas por otros guionistas. Fue el caso de *Nacida ayer* (1950), sobre una pieza de Kanin, con una de las actrices preferidas del director en aquellos años, Judy Holliday, con la que repitió en *Chica para matrimonio* (1952) y *Una rubia fenómeno*, en estas dos oportunidades con guiones originales de Kanin (con el concurso de Gordon en la primera).

Garson Kanin —también director— y Ruth Gordon —también actriz— fueron íntimos e inseparables amigos de Cukor, habituales invitados en Cordell Drive, y el círculo de estrecha amistad y colaboración se completaba, en la vida y en la pantalla, con la pareja formada por Spencer Tracy y Katharine Hepburn, que encontraron refugio en la mansión del director para sus amores prohibidos.

Cukor dirigió a Tracy y a Hepburn tanto juntos como por separado. La apoteosis del quinteto se produjo en la primera conjunción de los cinco planetas. *La costilla de Adán* (1949), lejos del frenesí de *Historias de Filadelfia*, narra el enfrentamiento de un matrimonio de abogados en su casa y ante el tribunal, al tener que defender cada uno a un miembro distinto de una pareja en feroz trance de divorcio. Kanin y Gordon proporcionaron un magnífico soporte para el lucimiento de Tracy y Hepburn, y Cukor completó el perfil moderno de la actriz al presentarla como una mujer profesional independiente que, como letrada, no duda en medirse con su propio marido. A fines de los años cuarenta, tal planteamiento era avanzado.

La alianza y la amistad entre Cukor y Hepburn recorrió, desde principios de los años treinta, todas las edades de su vida, pues el director llegó a dirigirla, ambos ya viejos, en dos películas para la televisión en los años setenta. Mantener una relación tan sólida produjo algunos quebrantos a Cukor. Sin ir más lejos, la actriz, con el apoyo inicial del director, se empeñó en interpretar a Augusta en *Viajes con mi tía*, luego dudó, exigió cambios en el guion de Jay Presson Allen y obtuvo el plácet para realizarlos ella misma. Al final, después de ralentizar la puesta en marcha de la película y marear con la concepción del personaje, se retiró in extremis del proyecto.

David O. Selznick ya había sufrido por la predilección de Cukor hacia Hepburn, pues al productor no le gustaba nada la actriz. Fue uno de los problemas que, grano a grano, formaron una montaña y terminaron con el despido de Cukor de la gran película de O. Selznick, *Lo que el viento se llevó*, finalmente desarrollada y terminada por Victor Fleming, con la intervención de otros directores como Sam Wood. Cukor, contratado por su amigo O. Selznick, quiso que Katharine Hepburn interpretase a Scarlett O'Hara en vez de Vivien Leigh; O. Selznick se opuso radicalmente. Fue el primer forcejeo grave entre ambos, al que después se sumaron otros incidentes, ya

envueltos en la leyenda que rodea a esa película: que si Gable era homófobo o estaba incómodo con Cukor porque había sido amante por dinero de uno de los amantes del director (William Haines), que si O. Selznick se inmiscuía en todo y no compartía ni el tratamiento ni el ritmo lento de trabajo que Cukor estaba imprimiendo a la película. Lo cierto es que O. Selznick despidió a Cukor a las tres semanas de trabajo, y ahí terminó una amistad y una colaboración (en la RKO y en la MGM) de años.

Y, después de quedar acreditado como uno de los grandes directores de comedias de Hollywood, Cukor llevó a cabo una reconversión, si bien por el espejo retrovisor estaba mirando sus comienzos en el decorado de luces y colores de Broadway.

Cukor se entrega a la novedad del Technicolor y del Cinemascope y firma el primero de sus grandes musicales, *Ha nacido una estrella* (1954), con Judy Garland. Después vendrían *Las girls* (1957), con Gene Kelly; *El multimillonario* (1960), con Marilyn Monroe e Yves Montad, y la culminación del póquer y de toda una carrera, *My Fair Lady*, con Audrey Hepburn y Rex Harrison, a partir del *Pígmalión* de George Bernard Shaw, adaptado a una comedia musical y teatral por los grandes especialistas del género en ese momento, Frederick Loewe y Alan Jay Lerner.

Y con *My Fair Lady* y mediada la sesentena, George Cukor consigue el primer — y único— Oscar como director de su carrera. Puede parecer sorprendente, y lo es. Otros grandes, ciertamente, no consiguieron ninguno, pero Cukor parecía ostentar una posición central dentro de la concepción del espectáculo y del entretenimiento de Hollywood. Y tenía ilustres amigos en todos los ámbitos.

Desde 1932, fue nominado varias veces (*Las cuatro hermanitas*, *Doble vida*, *Nacida ayer...*), pero eran los actores (Stewart, Colman...) y las actrices (Bergman, Hollyday...) —y los técnicos— de sus películas quienes se llevaban las estatuillas.

Repasando la filmografía de George Cukor, cabe deducir que probablemente era, entre las respectivas de los asistentes al almuerzo de Cordell Drive, una de las que menos interesaban a Luis Buñuel, quien, de hecho, no cita ninguna de las películas de su anfitrión a lo largo de sus memorias, ni siquiera cuando, en las líneas dedicadas al convite, menciona con cuentagotas media docena escasa de los filmes realizados por todos ellos.

¿De qué hablarían?, ¿qué clase de conversación personal pudieron mantener Cukor y Buñuel cuando, en el curso de la reunión, se vieron abocados a un cara a cara? Está claro que las dotes de Cukor para la vida social le llevarían a evitar cualquier silencio incómodo. ¿Comentarían que la muy lejana *Cena a las ocho* —sin nada que ver con *El discreto encanto de la burguesía*— también giraba, al fin y al cabo, en torno a una cita para comer? No es probable. ¿Le comentaría Cukor a Buñuel que había estado en España ese mismo año rodando *Viajes con mi tía* (Madrid, Almería) y que había trabajado con grandes técnicos —Gil Parrondo— y actores —José Luis López Vázquez— españoles? Quién sabe. Pero Cukor sabía que Buñuel no residía en España, sino en México.

Al parecer, Cukor recordó a Buñuel en la comida una intervención suya, en los

años treinta, a favor del español, cuando este no encontraba trabajo en Hollywood por estar incluido en las «listas negras». Esa presunta intervención presupone que ambos se conocieron en aquellos años, pero Buñuel dice en sus memorias, a propósito de la invitación a comer en casa de Cukor, que no le conocía.

Fernando Gabriel Martín aclara perfectamente en *El ermitaño errante*, con muchos datos, que tanto Cukor como Buñuel debieron de construir en su imaginación un episodio nunca ocurrido, tal vez a partir de dos libros de Samuel Marx que lo recogían, basándose en una supuesta intercesión de Cukor ante el productor Irving Thalberg. Pero ni cuadran las fechas ni Buñuel estuvo en los años treinta en unas entonces inexistentes «listas negras», aunque él —haciendo valer sus antecedentes políticos izquierdistas y su rebeldía surrealista— siempre, incluso en sus memorias, hizo alusiones imprecisas a un supuesto veto de Hollywood contra él durante su estancia en 1938. Los verdaderos problemas políticos de Buñuel en Estados Unidos empezaron más tarde, en 1943, en el MoMA, como ya se ha contado y tuvieron que ver en todo caso con el FBI, y se sustanciaron después, como el director evoca en *Mi último suspiro*, en problemas de visados, aduanas e interrogatorios al entrar en el país —«tratado como un gángster», dice—, que duraron —según él— hasta 1975.

«En nuestra juventud no nos agradaban los pederastas», dice Buñuel en sus memorias, donde cuenta que planeó batirse en duelo con un tal Martín Domínguez por haber dicho que Federico García Lorca era homosexual. Decir de alguien que era homosexual, por tanto, le parecía a Buñuel entonces, en los años veinte, un insulto, lo cual significa obviamente que no veía bien a los homosexuales, a los «maricones». «¿Es verdad que eres maricón?», dice Buñuel que le espetó a Lorca tras escuchar a Martín Domínguez. El poeta granadino se enfadó muchísimo con la pregunta.

Desde Madrid y la Residencia de Estudiantes, al menos, está claro que Buñuel se desenvolvió en círculos amistosos en los que abundaban los homosexuales. El cineasta lo mismo boxeaba que no tenía inconveniente —bromas, risas, provocación— en disfrazarse, como en París, de monja y pintarse los labios. Lo que cuenta en sus memorias acerca de su vida amorosa y sexual es apenas nada. Amores plátónicos hacia niñas y niños en la infancia, prostitutas para iniciarse y proseguir en el sexo, más amores platónicos —en un capítulo que casi bordea lo ridículo—, deseo no satisfecho de orgías. El deseo: «Desde los catorce años hasta estos últimos tiempos, el deseo sexual no me ha abandonado jamás», escribe Buñuel en *Mi último suspiro*.

Pero, a diferencia de lo que se sabe de otros grandes creadores —memorias, autobiografías, biografías, diarios, cartas...—, es muy poco lo que se conoce, a la altura de hoy, de las experiencias amorosas y sexuales de Luis Buñuel más allá de las fantasías eróticas, a veces audaces, de sus películas, resultado de la pugna entre la represión y la culpa católicas, el deseo, el miedo y el afán de libertad personal y creadora.

Machista en el comportamiento con su esposa y sus hijos, Luis Buñuel desplegó, sobre todo en su etapa mexicana, toda una galería de personajes «machos», rudos,

seductores, avasalladores y donjuanescos —más acá o más allá del crimen— que nada tienen que ver con la sensibilidad de George Cukor para lo masculino y lo femenino.

¿Qué pensaría Luis Buñuel, al margen de lo correcto, de su anfitrión, del director gay más famoso, tal vez, de la historia de Hollywood? La pregunta no lleva a ninguna parte, desde luego, pero no por ello está de más.

George Cukor había sido el director homosexual más célebre de Hollywood. Todo el mundo sabía de sus fiestas privadas con chicos y amigos gays —a Cukor no le gustaba esta última palabra, «gay»—, aunque la fama sobre sus preferencias sexuales se difundía en voz baja, a veces de forma sarcástica e hiriente. Hollywood dejaba que cada cual hiciera su vida —adulterios, relaciones sin matrimonio—, pero imponía la ortodoxia oficial en la imagen pública de quienes no se atenían al puritanismo religioso estadounidense.

En una ocasión, no siendo ya muy joven, Cukor fue detenido en una redada en un lugar público de ambiente homosexual, y los ejecutivos de la MGM consiguieron que el caso no trascendiera. Cukor escarmentó con el incidente e hizo de su casa —y de otras más— el escenario de su vida erótica y sentimental, que fue muy activa hasta el final de su vida, pues ya con 83 años fue sorprendido por unos vecinos en plena faena con un joven en los vestuarios de su piscina.

Cukor, siempre educado y partidario de los modales exquisitos, detestaba la procacidad y la obscenidad, e imponía en su entorno reglas de buen comportamiento ante los demás. Jovial y divertido, podía, sin embargo, encolerizarse y soltar tremendos tacos si alguien hacía mal las cosas o no se atenía a sus normas de buena educación.

La última y más larga relación de íntima amistad la mantuvo Cukor con Lon McCallister, pero su lazo más fuerte fue con George Towers, a quien conoció a finales de los años cincuenta y a quien pagó sus estudios y su licenciatura en Derecho. El director adoptó legalmente a Towers —mucho más joven y que, según la biografía de Patrick McGilligan, le llamaba «papá»—, que se casó y tuvo un hijo, quien llamaba a Cukor «abuelo». George Towers fue nombrado en el testamento como heredero de la casi totalidad de los bienes y propiedades del director, con la precisa indicación de que, en caso de su fallecimiento, todo pasara al hijo de este.

Towers se separó y se volvió a casar. Su vida se alejó de la de Cukor y, siempre según McGilligan, no se ocupó lo suficiente de él durante su declive final. Esta era, al menos, la opinión del grupo de amigos más íntimos que lo visitaban con frecuencia en Cordell Drive, donde Cukor se iba apagando al cuidado de Robin Thorne, un joven estudiante contratado al efecto.

El 23 de enero de 1983, Cukor fue visitado por un grupo de amigos. Cenaron a media tarde, y el director se retiró a descansar tras estrechar la mano de todos y que todos ellos lo besaran en la frente. Más tarde, Cukor se despertó y, junto con Robin, vio *El graduado* (1968), de Mike Nichols, por televisión. A las diez de la noche,

sufrió un ataque cardíaco y a los once fue declarado clínicamente muerto en el Hospital Cedros del Líbano-Sinaí. Tenía 83 años.

Cukor no quiso que su funeral fuera un acontecimiento público. La ceremonia se celebró en la más estricta intimidad, y su ataúd lo llevaron a hombros un pequeño grupo de íntimos, George Towers entre ellos. Ni una sola de las grandes estrellas a las que dirigió, ni uno solo de sus muy célebres amigos estuvo en la despedida.

Las disposiciones finales de George Cukor depararon una sorpresa: debía ser enterrado en la cripta de la familia del productor Sam Goldwyn. Allí, y junto a su marido, descansaba Frances Howard Goldwyn, esposa de Sam desde 1925 y muerta en 1976, la mujer —según le dijo Cukor a Scott Berg, biógrafo de Goldwyn— de la que estuvo enamorado en su primera juventud, cuando la conoció en 1921. El sentimiento era recíproco, pero Cukor nunca le propuso matrimonio a la entonces actriz de Broadway. McGilligan especula sobre la entidad real de ese amor y, en especial, sobre la posibilidad de que, con ese deseo postrero, Cukor quisiera seguir manteniendo, por más inútil que fuera, unas apariencias que Hollywood le había impuesto y que él habría interiorizado, pese a su conducta privada, hasta tal extremo.

La casa de Cordell Drive, el escenario privilegiado de aquella comida de genios en noviembre de 1972, fue puesta a la venta y no encontró comprador durante dos años. Por fin, se vendió por casi un millón y medio de dólares y la adquirió un magnate de la restauración de Los Ángeles y su esposa, una decoradora de interiores.

© 1978, Marv Newton / MPTV



En la imagen, Alfred Hitchcock charla con Luis Buñuel en presencia de Rafael, hijo menor del director español. Los asistentes a la comida tuvieron ocasión de hacer conversaciones aparte, captadas por Marv Newton.

DELANTE DE LA CÁMARA (LA FOTO, OTRA VEZ)

Vale la pena volver al principio y recordar las palabras exactas con las que Jean-Claude Carrière y Luis Buñuel evocan en *Mi último suspiro* las circunstancias en las que se realizó la mítica foto de familia de los asistentes al almuerzo de Cordell Drive, pues contiene detalles que no cuadran.

El texto es este: «Después de la comida, alguien tuvo la idea de llamar a un fotógrafo de prensa para que tomase el retrato de familia. La fotografía sería uno de los *collector's items* del año. Desgraciadamente, John Ford no figura en ella. Su esclavo negro había ido a buscarlo en medio de la comida».

Los hechos, por variados indicios, no pudieron suceder exactamente así. Aunque no tenga excesiva importancia, el paso de los años hizo flaquear, lógicamente, la memoria de Carrière y Buñuel. Veamos.

Además de la foto de familia, el fotógrafo tomó numerosas imágenes de los asistentes: individuales y en grupos de dos o tres, preferentemente, charlando.

En esas otras fotografías aparece varias veces John Ford. Esto desmiente la versión de *Mi último suspiro* relativa a la llegada del fotógrafo y a la marcha de John Ford. Hay dos posibilidades: el fotógrafo llegó antes de la comida, hizo fotos individuales durante el aperitivo e interrumpió su faena con el fin de volver más tarde para hacer más fotos, incluida la foto de familia, y ya se había ido Ford. Otra posibilidad es que, en efecto, el fotógrafo viniera después de la comida, hiciera las fotos sueltas y, antes de que se planteara la foto de familia, John Ford se sintiera mal y se viera obligado a abandonar la reunión precipitadamente. En todo caso, es obvio —por las fotos donde aparece Ford— que el fotógrafo y el director llegaron a coincidir.

«Alguien tuvo la idea de llamar a un fotógrafo de prensa». Ninguna de las dos partes de este enunciado responde exactamente a la realidad. El autor de las fotografías fue Marv Newton (Marvin C. Newton), que no era un fotógrafo de prensa, aunque sus instantáneas se publicaran en la prensa.

Marv Newton, nacido en Nueva York en 1932, fue, durante los años sesenta y setenta, uno de los fotógrafos más importantes de cuantos trabajaron en el mundo del cine y de la televisión. Newton estuvo contratado por la United Artists, la Paramount, la Fox y por la NBC, la CBS y la ABC, hasta que acabó de montar su propio estudio. Newton trabajó como foto-fija (*still photographer*) de muchas películas y series televisivas, realizando igualmente fotos de reportaje o posados con destino al material promocional y publicitario de esas películas y series.

Newton, además de fotografiar a las estrellas más populares de la época, trabajó

en los platós de series tan conocidas como *Las calles de San Francisco*, *Cannon* o *Cheers* y de películas como *Taras Bulba* (1962), *Carrie* (1976) y, en 1954, *La ventana indiscreta*, filme de la Paramount dirigido por Alfred Hitchcock, uno de los comensales. También cubrió, por cierto, los rodajes de diversos capítulos de la serie *Alfred Hitchcock presenta*.

Centenares de fotografías de Marv Newton forman parte de los fondos de MPTV, un formidable archivo documental de imágenes del cine y la televisión que fue fundado —con el nombre inicial de HPA (Hollywood Photographers Archive)— por Sid Avery (1918-2002), uno de los grandes fotógrafos del universo hollywoodiense.

Marv Newton, que falleció en 1986, no era, por tanto, y ni mucho menos, un fotógrafo de prensa que acude de repente y presto a una reunión cuando «alguien» —por muy importante que sea— le llama.

Las imágenes de la comida de Cordell Drive estaban previstas, como también lo estaba —además de pensada y planificada— la difusión y, consiguientemente, la transcendencia histórica de la reunión. ¿Por quién? No cabe duda: por George Cukor, el gran muñidor y anfitrión de la velada, el hombre implicado en tareas de relaciones públicas y activismo de la Academia de Cine de Hollywood, el habitual aglutinador de celebridades y, en definitiva, el propietario de la casa en cuya intimidad y con su permiso iban a entrar las cámaras. Las cámaras, y también el cronista autorizado y elegido (por Cukor, sin duda) para dar cumplida cuenta, y en exclusiva, del histórico evento.

Cukor urdió la presencia en su casa de Marv Newton y del periodista y crítico de cine Charles Champlin, dos primeras figuras de sus respectivas especialidades.

Charles Champlin no aparece citado en *Mi último suspiro* ni en los ya mencionados libros de Carrière que evocan el encuentro, y ahora es —con el propio Carrière y con Rafael Buñuel— uno de los tres únicos supervivientes de aquella reunión. Javier Rioyo y José Luis López-Linares recogieron su testimonio en su documental *A propósito de Buñuel* (2000).

Charles Champlin, nacido en Hammondsport (Nueva York) en 1926, era y siguió siendo un crítico de cine de enorme prestigio en Los Ángeles y en Estados Unidos, una personalidad estimada y de confianza en el ámbito de la Academia de Cine de Hollywood. Graduado en Harvard, pasó la primera parte de su brillante carrera periodística en las revistas *Time* y *Life*. Desde 1965 fue columnista y crítico de cine de *Los Angeles Times* y fundó la Asociación de Críticos de Cine de Los Ángeles. Además de profesor universitario, Champlin entrevistó en profundidad para distintas televisiones a las más importantes personalidades del cine estadounidense y ha publicado diversos libros de cine, entre ellos sendas monografías dedicadas a John Frankenheimer y George Lucas, además de la primera parte de su autobiografía, *A Life in Writing* (Syracusa University Press, 2006). Desde 1971, y por tanto en las fechas de la comida, Champlin presentaba *Film Odyssey* en la PBS (Public Broadcasting Service), la televisión pública de Estados Unidos, un programa de cine

en el que introducía la proyección de una película clásica y entrevistaba a su director. En ese programa, Champlin emitió, por lo menos, una película de Luis Buñuel, *Los olvidados*.

Es importante subrayar la presencia de estos dos personajes, Newton y Champlin, en el almuerzo de Cordell Drive, no solo por su relevancia artística e intelectual, respectivamente, sino por ser un síntoma más de la cuidadosa planificación de George Cukor, tal vez al servicio de una determinación superior en la Academia.

Charles Champlin estaba allí —fue convocado— para dar cuenta públicamente del acontecimiento y asegurar su perdurabilidad. Él fue quien publicó, con la foto de familia de Marv Newton, una crónica de la comida el 20 de noviembre de 1972 en *Los Angeles Times*. ¡Un scoop envidiable! El título: «Gathering of Giants Fetes Spain's Bunuel». Algo así como: «Una reunión de gigantes agasaja al español Bunuel». Bunuel (sic), así, sin eñe.

La crónica de Champlin, recogida por Fernando Gabriel Martín en su imprescindible y documentadísimo libro *El ermitaño errante. Buñuel en Estados Unidos*, aporta detalles que ni Buñuel ni Carrière recogieron después. Hitchcock dijo: «El gran enemigo de la buena comida y el vino es la conversación». Wilder y Wise bromearon al alimón sobre el suntuoso confort de la reunión: «Creo que debemos aclarar al Sr. Buñuel que nosotros almorzamos así todos los días y discutimos de cine», dijo Wilder, antes de añadir: «Y siempre con cuatro sirvientes». A lo que Wise apostilló: «Naturalmente». Cuatro sirvientes. Wilder, en nombre de los presentes, afirmó sobre Buñuel, que todos estaban «muy halagados y felices por verle aquí y le respondemos como un verdadero artista».

Siguiendo a Champlin, a través de Fernando Gabriel Martín, se conoce otra versión de la literalidad del brindis de George Stevens, que habría dicho: «Las artes son el único medio de masas internacional y cuando nos encontramos como directores y actores, nos encontramos como hermanos». A lo que Buñuel habría respondido: «Somos todos hermanos en oposición a ideologías como el nazismo, donde los hombres no son libres», palabras que todos reafirmaron.

Champlin también consigna la reacción emocional del momento de Buñuel: «Casi con lágrimas en los ojos, dijo al grupo que nada remotamente parecido le había ocurrido en su vida en el cine». Sin embargo, y según Fernando Gabriel Martín —que entrevistó al escritor español exiliado—, horas después, Buñuel dijo a su amigo José Rubia que todo le había parecido «absurdo y ridículo».

Champlin volvió a publicar otro artículo sobre Buñuel, el 3 de diciembre de 1972, en *Los Angeles Times* («Bunuel in Hollywood-Star Billing after 27 Years»), en el que desvelaba una reacción del aragonés cuando el propio Champlin le mostró una crítica muy favorable a *El discreto encanto de la burguesía* aparecida en una publicación católica estadounidense (*Catholic Film Newsletter*). Buñuel dijo: «He fracasado». E inmediatamente rectificó: «No, estoy muy conmovido, me ruboriza».

Cuando, en el año 2000, se publicaron en Estados Unidos los escritos de Buñuel

(*An Unspeakable Betrayal. Selected Writings of Luis Buñuel*), la edición de la University of California Press incluía comentarios de Charles Champlin en la cubierta.

Charles Champlin, ya jubilado, está prácticamente ciego en la actualidad, debido a una degeneración macular sobre la que escribió un libro en 2001, *My Friend, You Are Legally Blind*.

En varias de las fotografías de familia aparecen también, de pie y a la derecha, Charles Champlin y Rafael Buñuel junto al grupo, y han sido publicadas en algún libro. Parece evidente que, digamos que por cortesía y en justicia, se incluyó ante la cámara de Newton en la formación a Champlin y Rafael Buñuel, puesto que allí estaban.

Pero también es evidente que hubo otras tomas (las primordiales) en las que, siempre con Serge Silberman y Jean-Claude Carrière, se quiso fijar, sin rostros más desconocidos, el impresionante y principal elenco de asistentes, lo que garantizaría — sin «secundarios», valga la expresión— la popularidad de la fotografía, como así ha sido.

Sobre esa formación principal y ya legendaria, Marv Newton disparó obviamente muchas veces, por lo que existen varias imágenes en las que, estando todos en el mismo lugar, pueden advertirse cambios en los gestos, en la dirección de las miradas, en la posición de piernas y manos...

La imagen —una y cada una de ellas, sin distinción—, en efecto, se hizo mítica en su doble condición de documento de una reunión irrepetible —por el número y la excelencia de los protagonistas— de maestros del cine y, también, por ser casi todos ellos máximos representantes de una época —iniciada en el cine mudo— que se extinguía. Que se ha extinguido.

Fotografías de jurados completos de festivales internacionales, de directores (con o sin sus actores) que coinciden en un plató o en un acto público, las célebres imágenes promocionales de la constelación de estrellas de la Metro Goldwyn Mayer y de otros estudios... Sí, la historia del cine ha dado lugar a muchas fotos memorables, pero ninguna otra ha concentrado específicamente a tan grandes directores en semejante cantidad: nueve. ¡Qué hubiera sido si John Ford y Fritz Lang hubieran aparecido junto a los demás!

Consciente de la relevancia de esta imagen, Diego Galán, cuando estaba al frente del Festival de Cine de San Sebastián, tuvo la buena idea de dedicar una retrospectiva a «Los chicos de la foto». Así se llamó, en 1986, la muestra que reunió veintitrés películas de los asistentes al almuerzo de Cordell Drive, incluyendo a Ford (aunque no saliera en la foto de familia) y excluyendo a Lang (pues no acudió a la comida). Una gran reproducción de la foto de familia ocupó, durante todas las jornadas del festival, la fachada del Teatro Principal donostiarra, donde tuvieron lugar las proyecciones de esas películas que, según Galán, fueron seleccionadas con el rasgo común de contar historias de amores imposibles.

En su libro *Jack Lemmon nunca cenó aquí*, Diego Galán revela que intentó personalmente invitar en Hollywood a los entonces cuatro supervivientes de la reunión (Wise, Wilder, Mamoulian y Mulligan) para que viajaran a San Sebastián a fin de ser honrados públicamente en la retrospectiva. Wise no se encontraba en la ciudad; Mamoulian no le recibió por estar muy enfermo (murió en 1987); Wilder dijo, muy amablemente, que ya no volvería a Europa; y Mulligan aceptó, pero puso unas picajosas condiciones que, finalmente, Galán —sabedor de que era el menos conocido e importante del reparto— rechazó.



La repetida e inexplicable escena de los burgueses caminando sin rumbo por la carretera propició la interpretación de *El discreto encanto de la burguesía* como una película surrealista y política.

LA ACOGIDA: EL MAYOR ÉXITO, AL FINAL

Tenía razón Luis Buñuel cuando dijo: «Nos parecía que, con este título, *El discreto encanto de la burguesía*, la película adquiriría otra forma y casi otro fondo».

Otro fondo: la burguesía. Una palabra clave, inédita hasta entonces, o muy excepcional, en el título de un filme. Los episodios en los que se ven envueltos los burgueses —empresarios, diplomáticos, policías, militares, obispos, ministros...— propiciaron, al hilo fácil del título, la más primaria interpretación de la película: una crítica, una sátira, una denuncia de la burguesía. Del poder y de los poderosos. «Feroz». *El discreto encanto de la burguesía* era, por tanto, una película política. Tanto más cuanto en uno de sus huesos de melocotón se ofrecía el antagonismo entre un embajador de una dictadura latinoamericana y una terrorista o guerrillera.

Eran tiempos, sí, de dictaduras y represión en Latinoamérica. Y en España. Quedaba cerca, en México, la matanza de la plaza de las Tres Culturas. En Francia se vivía la larga resaca de Mayo del 68 y se recogían sus escombros: el presidente Georges Pompidou gobernaba con un giro a la derecha. Los movimientos estudiantiles, alternativos o de revuelta de los años sesenta —muy duramente reprimidos— habían perdido fuerza, habían pasado de su primavera a su invierno. Una crítica a la burguesía y al poder era bien acogida en momentos de auge —en Francia e Italia— del llamado cine político.

Interpretando la expresión «discreto encanto» como una formulación irónica, la crítica y los espectadores europeos recibieron con unanimidad *El discreto encanto de la burguesía* como una requisitoria —muy divertida, además— contra los burgueses decadentes y corruptos que no acababan de ser desalojados del poder. Y esa requisitoria la ponía en pie no un joven cineasta contestatario, sino un anciano indomable que seguía manifestando su juvenil rebelión contra los poderes establecidos. Doble admiración.

El tiempo y el propio Buñuel rebajaron esa interpretación de la película. Cuando De la Colina y Pérez Turrent hablaron largamente con él para su libro, el cineasta dijo cosas como estas: «He conocido burgueses encantadores y discretos. ¿Ustedes creen que todo lo que ha aportado la burguesía es malo? No, algo habría que conservar de ella [...] Soy burgués, pero “discreto” [...] No es una sátira, y mucho menos feroz. Creo que es la película que he hecho con un humor más amable».

En el documental *Il était une fois... Le charme discret de la bourgeoisie*, Daniel Cohn-Bendit, uno de los líderes de Mayo del 68, se muestra, sin cargar las tintas, crítico con Luis Buñuel. O, sobre todo, con las lecturas de la película como discurso político antiburgués. Cohn-Bendit viene a decir que Buñuel «instrumentaliza el aire

del tiempo», pero que la película no es un «espejo», no está en la línea del oleaje de Mayo del 68. La película señala síntomas, nombra cosas, detecta signos, pero no profundiza, no hace un «comentario estricto».

Junto a la interpretación política entusiasta por el presunto mordiente antiburgués de la película, el otro cliché que se extendió inmediatamente entre la crítica y el público del momento fue el del regreso en plena forma del Buñuel surrealista. ¡A su edad!

La vía láctea tenía ya cuatro años —lo que no es mucho tiempo—, pero Buñuel había rodado *Tristana*, su anterior película, pese a algunos detalles —se le concedía —, bajo los preceptos novelescos (Galdós) de una narrativa cinematográfica convencional. Ahora, era evidente, volvía por sus fueros surrealistas.

No es lugar este para recordar dónde y cómo pueden aflorar en un filme los principios surrealistas —quién sabe si más presentes en *Tristana*—, pero bastó detectar la abundante presencia de sueños en *El discreto encanto de la burguesía* y, por supuesto, la inexplicada, inexplicable y reiterada escena de los burgueses caminando por la carretera para que calara la idea de que Buñuel había regresado al surrealismo. Y se habló, naturalmente, de surrealismo, de Breton, de Freud, de onirismo, de libre e, incluso, automática escritura.

Ciertamente, no se puede negar la libertad de escritura de *El discreto encanto de la burguesía*, su falta de respeto a la preceptiva estructura de los guiones en tres actos y a un desarrollo realista. Los sueños proporcionan una imaginería y unas acciones surrealistas, y es cierto que, en algún pasaje, llegan a confundirse con la realidad. La película hereda temas y emblemas de *Un chien andalou* y *La edad de oro* —y de *El ángel exterminador*—, pero está lejos del primer surrealismo de Buñuel. A diferencia de lo que sucede en *Un chien andalou* y *La edad de oro*, los personajes de *El discreto encanto de la burguesía* —cuando están, por así decirlo, en el campo de la realidad— se comportan de manera reconocible como real —y no surreal—, y lo chocante de algunas de sus actuaciones o intervenciones tiene más que ver con las reglas de la comedia cómica y negra que con el surrealismo, sin negar, eso sí, que el postulado de Buñuel es que los sueños y sus contenidos también forman parte de la realidad.

Fue el crítico Julio Pérez-Perucha quien, con alta voz disidente, afirmó que Buñuel se había convertido en un «artista de oficina», académico. De receta —pongamos aquí unas cucarachas—, cabe decir también. Este punto de vista incide en la presunción de que *El discreto encanto de la burguesía* bien podría utilizar guiños surrealistas, pero rebajados en su potencial revolucionario al entendimiento, gusto y autosatisfacción de un público burgués.

No hay que olvidar que, pese a las corrientes mayoritarias, por aquellos años (entre los sesenta y los setenta), otros cineastas —sin el prestigio y la sacralización de Buñuel— también abordaban películas muy alejadas de la narrativa convencional o poseedoras de ingredientes deudores del «magma» —de la etiqueta, si se quiere— surrealista. Puede pensarse en André Delvaux, Dusan Makavejev, Walerian

Borowczyk o en el pánico Fernando Arrabal, por no extenderse en la lista. El Buñuel de *El discreto encanto de la burguesía* no era una isla. Existía un pequeño archipiélago.

La repetida escena del grupo de seis amigos andando por una carretera solitaria fue la bisagra que permitió unir las dos valoraciones sobre la naturaleza de la película que más partidarios tuvieron en el momento del estreno: película política y filme surrealista.

La escena resulta indescifrable, pues no se sabe si pertenece al campo de la realidad o al del sueño: surrealismo. Y, además, es simbólica: esos burgueses están desorientados, no saben adónde van, han perdido el rumbo, están, incluso, prisioneros de sus propios hábitos o costumbres, sin horizonte ni salida: la interpretación política.

Pero Buñuel, siguiendo su estrategia de negarse a dar explicaciones, les dijo a De la Colina y Pérez Turrent: «Comprendo que se entienda así, porque además vemos a los personajes caminar por la carretera en el final (de la película). Lamento, sin embargo, decir que ahí no hay ningún mensaje. También me daría vergüenza haberme propuesto a mí mismo: “Voy a demostrar aquí que la burguesía está perdida”. Además, yo creo que lo que está a punto de extinguirse no es solo la burguesía. En muchos lugares el proletariado se está aburguesando poco a poco, se hace menos revolucionario».

Todo un jarro de agua fría. Y, desde luego, profética intuición respecto al futuro del proletariado. Este quizá sea el momento para consignar y constatar que cuando Buñuel desmentía a sus intérpretes autorizados o negaba ante ellos las intenciones que le atribuían, lo normal era que estos —tan exégetas como apologistas— aumentaran su devoción por el artista, al igual que a la vista de sus contradicciones o zonas oscuras.

Pero estamos hablando de Europa. En Estados Unidos, algunos críticos estaban en la situación intelectual de aceptar y valorar una película que —desde luego— nada tenía que ver con la tradición del Hollywood hegemónico que conformaba la opinión de la mayoría. Otros, sin embargo, reaccionaron con virulencia. No tanto desde la ortodoxia —que también latía en ellos—, sino desde el vislumbre de una supuesta superchería para gente deseosa de autoprestigiarse con lo distinto (lo cual implica el reconocimiento de que la película era distinta).

John Simon, el crítico de *The New York Times* (nada menos), dijo que la película estaba exenta del «más mínimo valor» y ocasionó con ello una virulenta polémica entre los lectores del periódico, cuyas apasionadas cartas se publicaron bajo el rótulo de «Bunuel: Bravos and Boos» («Buñuel: aplausos y abucheos»). Respiraba Simon, seguramente, por la herida de un complejo de inferioridad estadounidense respecto a la cultura europea. Buñuel —escribió Simon— «es europeo, y ha formado parte de esos arcanos y prestigiosos cultos como el surrealismo, dadaísmo, fetichismo, sadomasoquismo, y lo que nos suministra no puede caer en la superficialidad, antes bien, de algún modo está cargado de profundidad».

El subtexto del malévolos y desquiciado texto de Simon denota, desde luego, un claro reaccionarismo cultural —y probablemente político, al mezclar ismos tan diferentes—, pero, ironizando sobre una aceptación esnob en Estados Unidos de la propuesta de Buñuel, bien podría conectar, secretamente, con los contados reparos, desde Europa, a una impostación y sofisticación domesticadas de los primigenios planteamientos surrealistas de Buñuel.

«Una banalidad de este calibre no es digna de ser considerada como una reflexión sobre nada trascendental», escribió el crítico estadounidense Charles Thomas Samuels.

Estas críticas aisladas desde Estados Unidos sirven, con independencia de su acierto o desacierto —que se encuentra sobre todo en sus presupuestos y prejuicios—, para apuntar hacia algo que, pasado el tiempo, no puede eludirse. Buñuel ganó el Oscar, ¿y qué significa eso? ¿La Academia de Hollywood —nada menos— aceptó a un cineasta distinto y contrario a sus parámetros? ¿Lo hizo para autoprestigiarse demostrando apertura y benevolencia? ¿O es que, pese a la apariencia de lo diferente, la película y Buñuel mismo ya eran, por fin, asimilables sin dificultad y por el placer compensatorio, tan burgués, de mostrar liberalidad y aceptación de lo distinto cuando es básicamente digerible? Básicamente.

Cuando hoy se ve *El discreto encanto de la burguesía*, la película tiene sobre todo la apariencia de una comedia. Una comedia de situaciones, podríamos decir desde un lenguaje actual, con aderezos de humor verbal cercano al absurdo. Quedan más lejos la política y hasta el surrealismo. Se trata de una comedia divertida, bastante divertida. Ese juicio, desde hoy, no puede restarle la dosis de heterodoxia —todo lo limada que se quiera— que tuvo en su momento, si bien es preciso decir, y a la contra, que numerosas películas de entonces y de mucho antes tienen en la actualidad una capacidad muy superior de cuestionarnos, interpelarnos y revolvernos.

El Buñuel de *El fantasma de la libertad* y de *Ese oscuro objeto del deseo*, sus siguientes y últimas películas, fue, sin ir más lejos, bastante más allá y es, hoy, más difícil de digerir, si bien esas dos películas están menos redondeadas, son de cocinado menos grato para un público corriente. Marco Ferreri, con burgueses y con comida, rodó al año siguiente, con guion de Rafael Azcona, *La gran comilona*, una tragicomedia nihilista y desesperada, con escatología y con el suicidio como objetivo de los comensales. Esa película, a diferencia de la de Buñuel, ni se asimilaba antes ni se asimila ahora así como así.

El productor Silberman y sus expertos publicitarios apostaron por vender *El discreto encanto de la burguesía* como una película «de risa». En la publicidad francesa se podía leer: «On rit comme des fous, comme des fous, comme des fous». «Se ríe uno como un loco». Ese enfoque «molestó mucho» —así lo dijo— a Buñuel, que no buscaba que «la gente lanzara carcajadas de principio a fin». El peculiar e iconoclasta director francés Jean-Pierre Mocky, admirador de la película, llegó a decir que Buñuel se había convertido en los hermanos Marx.

A Buñuel tampoco le gustó nada —«me dio una vergüenza enorme»— el póster de la película, con unas piernas femeninas dentro de unos zapatos sobre las que se yuxtaponen unos grandes labios y un sombrero de hongo. Sin excesivo retorcimiento en la mirada, esos labios, aunque horizontales, pueden evocar la sonrisa vertical, una vulva femenina, incluso un ano. Así debieron de entenderlo los censores en España, pues ordenaron hacer retoques en el cartel.

Agustín Sánchez Vidal recoge en su libro *Luis Buñuel. Obra cinematográfica* un interesante texto de uno de los informes oficiales de un censor español, Manuel Andrés Zabalza: «Luis Buñuel y sus piruetas satírico-críticas sobre la burguesía y sus estamentos e instituciones. La verdad es que como tal crítica es epidérmica, quedándose en la superficie de lo que sin duda podría ser más virulento y corrosivo. Pero sospecho que Luis Buñuel, que es, a mi juicio, en el fondo, un burgués vergonzante, no tiene temperatura de apóstol o de doctrinario tan eficaz como demoledor. Así que no creo que la película pueda ser considerada como gravemente peligrosa para unas instituciones o un determinado orden social. A mi juicio, se queda en un divertimento intelectualizado e ingenioso a nivel de la mentalidad burguesa, que, sin duda, gozará viéndose caricaturizada y un poco como “en paños menores”».

Tremendas palabras. Por si acaso, *El discreto encanto de la burguesía*, estrenada en España con retraso, un mes después de su triunfo en Hollywood, fue autorizada para el restringido público de las llamadas salas especiales —muchas ciudades no disponían de ellas— y en versión original subtitulada, lo que tanto entonces como ahora era disuasorio para el público mayoritario.

A este filtro reductor se le añadieron tijeras. La censura española eliminó el desenlace de la escena en la que el obispo dispara y mata al moribundo que acaba de confesar y absolver, y también un fragmento de un diálogo en que se le interpela al embajador de Miranda por la existencia de corrupción administrativa en su país, y que terminaba con estas palabras de Rafael Acosta: «Hoy somos una democracia verdadera y la corrupción no existe».

Buñuel se enfadó muchísimo con estos cortes y dijo que no volvería a rodar nunca más una película en España. Y así lo hizo mientras pervivió la dictadura. Después, muerto Franco, rodó en España *Ese oscuro objeto del deseo*. Actualmente, *El discreto encanto de la burguesía* está calificada como «Apta para todos los públicos».

Pasados los años, y después de la primera eclosión de críticas en la prensa diaria y especializada, se asentó, en libros y estudios amplios, la visión de *El discreto encanto de la burguesía* como el inicio o la continuación —si se incluye *La vía láctea*— de un tríptico o de una tetralogía sobre el deseo. Más en concreto, sobre la frustración del deseo, sobre la imposibilidad de satisfacer los deseos. Los burgueses de *El discreto encanto de la burguesía* no consiguen comer, del mismo modo que Mateo (Fernando Rey) no logra, por más que lo intenta, poseer a la esquiva e incitadora Conchita en *Ese oscuro objeto del deseo*, título que recoge explícitamente el concepto central —el

deseo— del ciclo.

En este territorio, el del deseo, imágenes y situaciones aparte, Buñuel sí se desenvuelve plenamente en el universo surrealista, pues la moral de este movimiento ordena la satisfacción del deseo con independencia de las normas de la moral religiosa y de la ética, lo que, a su vez, entronca, en el ámbito del deseo sexual, con los planteamientos del marqués de Sade, tan queridos por el director de *Belle de jour*, aunque el cineasta dijera repetidas veces que él solo había satisfecho sus deseos más libertinos o socialmente censurables en el campo de la imaginación y de la creación.

Entre los análisis consolidados por los críticos e historiadores sobre *El discreto encanto de la burguesía*, se podría seleccionar, para terminar, el de Marcel Oms en su libro *don Luis Buñuel*. Oms subraya la complejidad estructural de la película y la dificultad de su exégesis por causa de su versatilidad, esto es, por la intersección y acumulación de relatos procedentes de orígenes genéricos variados. Y, en una enumeración comentada, Oms afirma que la película es, al mismo tiempo y por sus distintas vetas, un drama mundano, un *thriller*, un panfleto político, un melodrama religioso, un vodevil militar y una comedia de costumbres.

El discreto encanto de la burguesía, además de recibir o estar nominada a numerosos premios —«a mí todos los premios me importan un bledo», dijo Buñuel—, fue el mayor éxito comercial en la carrera del cineasta. Solo en París tuvo casi medio millón de espectadores en el momento de su estreno en septiembre de 1972. En España, según datos del Ministerio de Cultura y Educación, ha tenido 536.065 espectadores a lo largo de los años, una cantidad muy estimable pero, desde luego, alejada de las cifras que marcan los grandes éxitos. En Estados Unidos, como cabe imaginar, su taquilla fue mucho más reducida, pero muy superior a la de cualquiera de sus películas anteriores. Con anterioridad a su paso por el Filmex de Los Ángeles, se proyectó en el Festival de Nueva York en octubre de 1972, una semana antes de su estreno en salas y con la presencia de Buñuel, quien, pese a su ausencia en la gala de los Oscar, puede decirse, por más ajena a él que parezca la expresión, que se volcó en la promoción estadounidense de la película, distribuida en Estados Unidos por la poderosa 20th Century Fox.

Fernando Rey, qué duda cabe, era un actor de la extendida «factoría» de Buñuel —trabajó en cuatro de sus películas—, pero no hay que olvidar, y seguro que al menos Serge Silberman lo tuvo muy presente, que el actor gallego, antes de filmar *El discreto encanto de la burguesía*, había adquirido gran notoriedad en Estados Unidos y en el mundo entero con su papel de narcotraficante marsellés en la excelente *Contra el imperio de la droga* (*The French Connection*, 1971), de William Friedkin, ganadora de cinco Oscars —incluidos los de mejor película y mejor director— exactamente el año anterior. Y en el filme de Buñuel volvía a traficar con droga.

Cabe preguntarse por el lugar que *El discreto encanto de la burguesía* ocupa en la historia del cine para los expertos. No hay una respuesta científica a tal pregunta (prescindible), pero las votaciones y las listas pueden servir, además de como

entretenimiento, como termómetro para un diagnóstico aproximado.

En 1988, el crítico canadiense John Kobal convocó a casi ochenta críticos y cineastas de todo el mundo —de veintidós países— para elegir *Las 100 mejores películas*, título, a su vez, del libro que recoge las votaciones y el listado resultante, comentado, película a película, por el propio Kobal.

Pues bien, *El discreto encanto de la burguesía* no solo apareció entre las cien mejores, sino que ocupó el distinguido puesto 51. ¿Sorpresa?, ¿sobrevaloración?, ¿desdén? Cada votante daba un listado de diez títulos, y por la película de Luis Buñuel votaron los críticos británicos Peter Carcin, John Francis Lane y David Sylvester, así como el búlgaro Iván Stoyanovich.

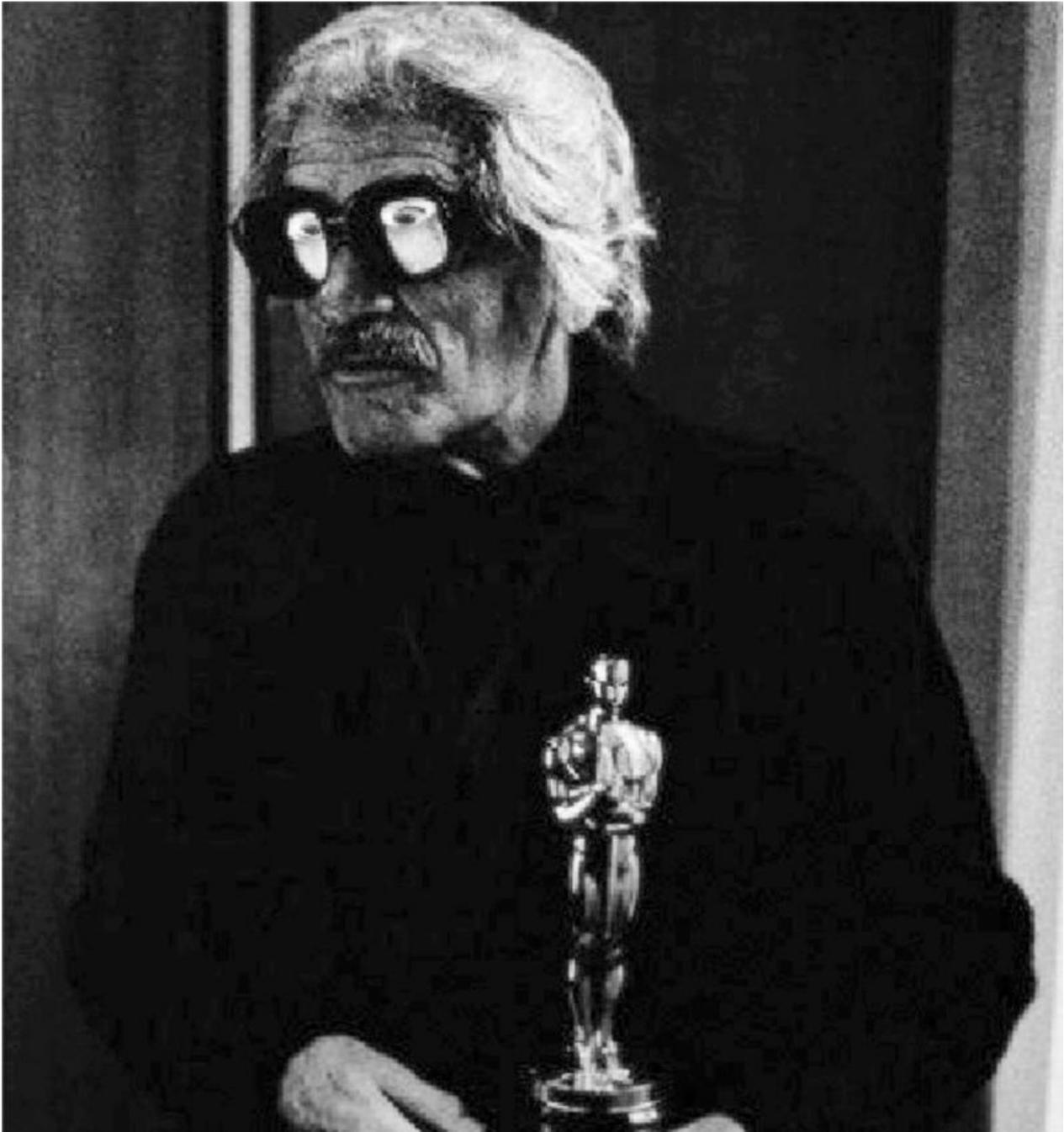
Se da la circunstancia —¿llamativa?— de que ninguno de los expertos españoles queridos por Kobal —Néstor Almendros, Angel Fernández-Santos, José Luis Guarnier, Juan Carlos Frugone (nacido en Argentina), Manuel Hidalgo y César Santos Fontenla— votó ni por *El discreto encanto de la burguesía* ni por ninguna otra película de Buñuel. Tampoco lo hicieron los dos votantes latinoamericanos, los cubanos Guillermo Cabrera Infante y René Jordan.

Tres películas más de Buñuel se situaron en la lista de las cien mejores: *Viridiana* (29), *La edad de oro* (43) y *El ángel exterminador* (72), sin los votos —vale la pena repetirlo— de ninguno de los especialistas españoles y latinoamericanos, sino con los de expertos británicos, franceses, italianos, turcos, suizos y polacos. El director británico Lindsay Anderson votó por *La edad de oro* y el realizador polaco Krzysztof Zanussi votó por *El fantasma de la libertad*. ¿Cabe hacer alguna deducción de semejante resultado? *Bizarre!*

En 1998, la revista *Nickel Odeon* publicó un número monográfico sobre Luis Buñuel y reunió a casi un centenar de cineastas, críticos y personalidades de la cultura española para elegir mediante votación la mejor película de la filmografía del director. *Viridiana* ocupó el puesto de honor, seguida de *Los olvidados*, *Un chien andalou* y *Nazarín*. *El discreto encanto de la burguesía* quedó situada en duodécima posición.

Fusionando los resultados de las encuestas de John Kobal y *Nickel Odeon* tal vez no sea imprudente afirmar que *El discreto encanto de la burguesía* no está entre las películas de Luis Buñuel que prefieren los cineastas y expertos españoles.

La película de Buñuel, que entusiasmó a Federico Fellini —«grandiosa y encantadora», dijo—, ganó, en España y en otras partes, una sutil y significativa gran batalla, indicativa y multiplicativa de su popularidad: la del lenguaje. Fundó, como *Crónica de una muerte anunciada*, *La insostenible levedad del ser* o *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, un tópico periodístico: titular una crónica, una columna o un reportaje con el encabezamiento «El discreto encanto de... XX». ¡Un diez para Jean-Claude Carrière!



Luis Buñuel no acudió a la ceremonia de entrega de los Oscar de 1972, pero se dejó fotografiar por su ayudante, Pierre Lary, disfrazado paródicamente y con una estatuilla entre sus manos.

EL OSCAR: ESPAÑOL GANA A ESPAÑOL

Por primera vez en la historia de los Oscar, un director español ganaba la estatuilla, un director del exilio republicano, un director que no había podido desarrollar su carrera en España y cuyas películas se prohibían y censuraban —como también sucedió con *El discreto encanto de la burguesía*— en su propio país.

El entusiasmo en la prensa española, controlada por el régimen franquista, fue perfectamente descriptible, aunque algún periódico llegara a titular algo parecido a «España gana el Oscar». La película era de producción mayoritaria francesa, lo que siempre se ha subrayado, hasta el punto extremo de olvidar o minimizar que *El discreto encanto de la burguesía* contaba con una pequeña participación italiana (Dean) y otra menor española (Jet Films).

La prensa y el gusto cinéfilo tienden a atribuir los Oscar a la mejor película y a la mejor película en lengua no inglesa a los directores, cuando, en realidad, y manteniendo la idea de la superioridad jerárquica de los estudios en Hollywood, la estatuilla se concede a la compañía productora, pues existe otra distinción destinada a galardonar, en el caso de las películas en lengua inglesa, al mejor director.

La falta de coincidencia entre un premio y otro, en el apartado de películas en lengua inglesa —lo que sucede muchas veces—, suele ser un socorrido tema de discusión entre comentaristas, que se repitió en los Oscar de 1972 al ganar *El padrino* el premio a la mejor película y Bob Fosse, por *Cabaret*, el correspondiente al mejor director. Francis Ford Coppola tuvo que conformarse con el Oscar al mejor guion adaptado, galardón que compartió con Mario Puzo, autor de la novela *El padrino*. Al año siguiente, con *El padrino 2*, se resarcía —película y director— por partida doble.

El caso es que Luis Buñuel obtuvo el reconocimiento que la Academia de Hollywood le había negado por *Tristana*, también nominada dos años antes, y que había sido esquivo para otros directores españoles candidatos al premio: Juan Antonio Bardem (*La venganza*, 1958), Luis García Berlanga (*Plácido*, 1961) y Francisco Rovira Beleta (*Los Tarantos*, 1963, y *El amor brujo*, 1967).

En esta edición de los premios, un director español frente a otro: Jaime de Armiñán y *Mi querida señorita* competían y perdían en el mismo apartado ante Luis Buñuel y *El discreto encanto de la burguesía*, circunstancia quizá inédita o, desde luego, muy poco frecuente.

Luis Buñuel nunca tuvo la intención de comparecer en la ceremonia de los Oscar y esperar en su butaca el veredicto de la Academia de Hollywood. No había acudido tampoco cuando *Tristana* había estado nominada dos años antes.

Tres meses y pico después de la comida en Cordell Drive, con la película ya

nominada —las candidaturas se proclamaron el 12 de febrero— y a tres semanas de la gala, Buñuel y Carrière estaban en su retiro madrileño del monasterio de El Paular trabajando en otro guion.

El director cuenta en sus memorias que hasta su encierro llegaron cuatro periodistas mexicanos que, durante un almuerzo, le preguntaron inevitablemente por sus expectativas ante el Oscar. Buñuel soltó una de sus humoradas diciendo que estaba convencido de ganar el premio: «Ya he pagado los veinticinco mil dólares que me han pedido. Los estadounidenses tienen sus defectos, pero son hombres de palabra».

Los periodistas reprodujeron en México las palabras de Buñuel. La noticia llegó a Los Ángeles, y se organizó un buen revuelo. Serge Silberman, atemorizado y muy molesto, le recriminó a Buñuel sus declaraciones: «una broma inocente», a juicio del director. La película ganó el Oscar, y Buñuel siguió prolongando el chiste: «Hombres de palabra».

La cuadragésimo quinta gala de los Oscar, correspondiente a 1972, tuvo lugar en el Dorothy Chandler Pavillon de Los Ángeles, el 27 de marzo de 1973, y fue retransmitida por la NBC. El espectáculo se abrió, a las 19:00, con un número musical dedicado a Walt Disney y sus personajes, que cumplían su cincuenta aniversario.

Un pequeño percance sin mayor importancia fue el prelude de un incidente histórico. Los maestros de ceremonias eran Carol Burnett, Rock Hudson, Michael Caine y Charlton Heston. Este último había sufrido una avería en el coche cuando se dirigía al Dorothy Chandler Pavillon y lo había sustituido sobre la marcha —hasta que llegó, con cincuenta minutos de retraso— Clint Eastwood.

El terremoto se produjo hacia el final de la gala. Roger Moore y Liv Ullman abrieron el sobre correspondiente al mejor actor, y el ganador fue Marlon Brando por *El padrino*. Sobre el escenario, ante el estupor general, apareció una muchacha vestida de india y con largas coletas que dijo llamarse Sacheen Littlefeather (Pequeña Pluma), ser apache y presidenta del Comité Nacional de los Indios Nativos Americanos. Enviada por Marlon Brando en su representación, rechazó el premio en solidaridad con los indios encerrados en Wounded Knee y declaró: «La razón para no aceptar este generoso premio es el tratamiento que los indios reciben en las películas americanas». Y se marchó, no sin antes avisar de que traía quince folios escritos por Brando y que los leería en la posterior conferencia de prensa. Parece ser que ningún periodista acudió a escucharla después.

El público se quedó mudo, no hubo abucheos ni aplausos. Predominaron la seca indignación y el desconcierto. Dos años antes, George C. Scott también había rechazado su Oscar por *Patton*. Clint Eastwood, Charlton Heston, Raquel Welch y Michael Caine hicieron con posterioridad comentarios negativos —afán de notoriedad— hacia Marlon Brando, quien ya había aceptado «feliz, muy feliz» el Oscar que la Academia le había concedido en 1955, de manos de Bette Davis, por *La*

ley del silencio (1954), de Elia Kazan.

La periodista Rona Barrett, muy preocupada por el impacto de este episodio en el futuro de los Oscar, hizo averiguaciones y descubrió que la apache no era tal. Contratada por Brando, se llamaba María Cruz, había sido Miss Vampira Americana 1970 y pululaba como actriz en peliculillas ínfimas. Se hizo tan famosa, al modo americano, por su intervención en la gala que acabó posando desnuda para la revista erótica *Playboy* con una pluma en la cabeza.

Vincente Minnelli, que acompañaba esa noche a su hija Liza —candidata y ganadora del Oscar a la mejor actriz—, ofrece en sus memorias, *Recuerdo muy bien*, una interesante y muy personal crónica de la gala.

El equipo de *El padrino* vivió, entre una cosa y otra, una velada agrídulce, pues solo obtuvo tres galardones frente a los ocho de *Cabaret*. Los analistas han considerado que el reconocimiento a estas dos películas reforzó una apertura de la Academia hacia el cine más joven y renovador que se estaba produciendo en Estados Unidos, tendencia que duró hasta finales de los años setenta.

La actriz Elke Sommer y Jack Valenti —presidente de la Motion Picture Association of America (MPAA) y muy ligado a la Casa Blanca— presentaron y entregaron el Oscar a la mejor película en lengua no inglesa, que fue a parar a *El discreto encanto de la burguesía*. Su productor, Serge Silberman, recogió la estatuilla. El ausente Luis Buñuel —tan aficionado a los disfraces— se hizo después una fotografía paródica, con una peluca y unas gafas estafalarias, un oscar en la mano y una risa sardónica. Disparó la cámara Pierre Lary, su ayudante de dirección.

En el apartado de las conflictivas y espinosas relaciones de Buñuel con Estados Unidos y con Hollywood —ahora «corregidas» por el Oscar—, debe anotarse que el cineasta, ya durante su largo asentamiento en México, barajó proyectos para rodar en EE. UU., que finalmente se frustraron. No obstante, llegó a filmar en México y en inglés dos películas coproducidas con Estados Unidos: *Robinson Crusoe* (1952) y *The Young One* (*La joven*, 1960). Víctor Fuentes, en su libro *Buñuel en México*, recuerda que el gurú de la crítica estadounidense Andrew Sarris y el cineasta vanguardista Jonas Mekas llegaron, en sendas publicaciones, a integrar a Buñuel por estas dos películas en la nómina de directores estadounidenses.

Fuentes anota que Sarris dijo que esos dos filmes eran una muestra de que Buñuel podía haber sido «uno de los nuestros si no hubiera odiado tanto lo que significaba Hollywood», al tiempo que asegura que, en un doble juego, esas películas estaban rodadas según los cánones hollywoodienses y, a la vez, eran una respuesta al Hollywood hegemónico por contener los gérmenes de un cine de tipo independiente y de expresión personal. Curiosamente, Dan O’Herlily, el protagonista de *Robinson Crusoe*, estuvo nominado al Oscar —el que ganó Marlon Brando en 1955— por su interpretación en la película de Luis Buñuel, en la que, contradiciendo a Fuentes, no es fácil ver nada excesivamente personal.

El discreto encanto de la burguesía compitió con *Los amaneceres son aquí*

tranquilos (Stanislas Rototski, URSS), *Rosa, te quiero* (Moshe Mizrahi, Israel) y, sus más directas rivales, *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, España) y *La nueva tierra* (Jan Troell, Suecia).

En 1972, puede recordarse, se rodaron en lengua no inglesa *Aguirre, la cólera de Dios* (Werner Herzog), *Solaris* (Andrei Tarkovski), *Roma* (Federico Fellini), *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (Rainer Werner Fassbinder), *Luis II de Baviera* (Luchino Visconti), *El caso Mattei* (Francesco Rossi), *Los cuentos de Canterbury* (Pier Paolo Pasolini) y, sin prolongar la lista, *L'amour l'après-midi* (Eric Rohmer). Lo mejor de la producción internacional del año no estaba, desde luego, en el quinteto de nominados.

El sueco Jan Troell, encrucijada poco habitual, tenía varias nominaciones — incluida la de mejor director— por otra película, *Los emigrantes*, pero, pese a esa posición presuntamente óptima y a la calidad de los dos filmes, se fue de vacío. Por *La nueva tierra* y *Los emigrantes*, además, Troell había arrebatado el 28 de enero de 1973 el Globo de Oro a la mejor película en lengua no inglesa a *El discreto encanto de la burguesía*.

Mi querida señorita había gustado mucho, precisamente a George Cukor — fascinado por José Luis López Vázquez— y a Billy Wilder, según cuenta Jaime de Armiñán en *Diario en blanco y negro*. También, como recuerda José Luis Borau, su productor y guionista, a Robert Wise, Frank Capra, Rouben Mamoulian y al presidente de la Academia de Hollywood, nada menos, el guionista Daniel Taradash. La película fue un éxito, y agradaba en todas partes por su pionero, audaz y, a la vez, delicado tratamiento de la transexualidad.

Pero Armiñán —entonces con 45 años— asegura que se sabía perdedor de antemano. La mala imagen del régimen franquista y la necesidad de reparar la derrota de *Tristana* jugaban muy fuerte, a su juicio, en contra de *Mi querida señorita*. Sin apoyos del gobierno español, «nosotros íbamos de turistas», escribió Armiñán.

José Luis Borau era de la misma opinión: «Aunque suene a presunción, yo estoy convencido de que no ganamos el Oscar por muy poco —le dijo a Agustín Sánchez Vidal—. Si a Buñuel le hubieran hecho justicia con *Tristana*, muy superior, a mi ver, a *El discreto encanto de la burguesía*, quizá el resultado habría sido distinto. Recuerdo incluso que Iván Zulueta me mandó un dibujo en que, tomándome el pelo, había escrito: «Hay que matar a B(uñuel)», en alusión al título de la siguiente película dirigida por Borau. Zulueta no solo no mató a Buñuel ni en broma, sino que diseñó los carteles de varias de sus películas en su estreno posterior en España después de haber estado prohibidas (*La edad de oro*, *Viridiana*...).

Armiñán también disfrutó de una comida con grandes celebridades, pero fue en un restaurante y dentro del formato protocolario que la Academia reserva, días antes de la gala, para agasajar a los directores extranjeros nominados. Por tanto, allí estuvieron con él Rostotsky —muy bebido y contando chistes inoportunos—, Troell —pretencioso, «se creía heredero de Ingmar Bergman»— y el joven Mizrahi. Por

parte de los anfitriones, el elenco no estuvo nada mal: Frank Capra, King Vidor, George Stevens, Billy Wilder, Rouben Mamoulian y el omnipresente George Cukor. Los cuatro últimos, compañeros de mesa y mantel, meses antes, del ahora ausente Luis Buñuel.

Armiñán volvió a ser nominado en 1981 por *El nido*, pero la fortuna tampoco le acompañó: ganó la mediocre *Moscú no cree en las lágrimas* (URSS), de Vladímir Menshov, que se impuso inmerecidamente también a *Kagemusha*, de Akira Kurosawa, y *El último metro*, de François Truffaut.

Pero la noche de su victoria Buñuel y Carrière cosecharon una pequeña —o no tanto— derrota en un terreno muy goloso. *El discreto encanto de la burguesía* estaba nominada para un premio codiciado, el Oscar al mejor guion original. Y no ganó.

El Oscar al mejor guion original es de los más valorados —Pedro Almodóvar lo disfrutó ampliamente cuando lo obtuvo por *Hable con ella* (2001)—, pero cierto es que el no obtenerlo, estando nominado, tiene la importancia relativa que cada cual quiera conceder a estas lizas sometidas a tantos factores. De cualquier manera, prácticamente siempre que se evoca el Oscar que Buñuel ganó se silencia el que perdió esa noche. El mismo Buñuel no dice nada en sus memorias.

Sus rivales eran *El joven Winston*, *El ocaso de una estrella*, *El soplo al corazón* —de su amigo Louis Malle— y *El candidato*, que fue la vencedora. La película de Michael Ritchie, protagonizada por Robert Redford, sobre las tretas de imagen y mercadotecnia que rodean a los políticos estadounidenses, fue escrita por Jeremy Lerner, también periodista y poeta, que tenía entonces 35 años y que no volvió a escribir nada para el cine —que se sepa—, pese al éxito de crítica y de taquilla de la película.

Otro artista español estaba nominado en aquella edición. Acostumbrado a ganar, perdió. El excelente Gil Parrondo aspiraba al Oscar a la mejor dirección artística por *Viajes con mi tía*, de George Cukor, rodada en parte en España. Pero era la noche de *Cabaret*. Gil Parrondo, rompiendo estadísticas y, sobre todo, límites para un profesional español del cine, acababa de ganar en 1970 el Oscar a la mejor dirección artística —junto a otro español, Antonio Mateos— por *Patton* y había repetido victoria al año siguiente con el mismo director, Franklin J. Schaffner, y *Nicolás y Alejandra*.

España es el tercer país, por detrás de Francia e Italia, que más veces ha ganado el Oscar a la mejor película en lengua no inglesa. José Luis Garci (*Volver a empezar*, 1982), Fernando Trueba (*Belle Époque*, 1992), Pedro Almodóvar (*Todo sobre mi madre*, 1999) y Alejandro Amenábar (*Mar adentro*, 2004) obtuvieron la misma estatuilla que Luis Buñuel.

José Luis Garci es el director español que más veces ha estado nominado a ese premio: además de por *Volver a empezar* —cuyo director artístico fue Gil Parrondo—, lo estuvo, sin ganarlo, por *Sesión continua* (1984), *Asignatura aprobada* (1987) y *El abuelo* (1998).

La filmografía de Buñuel, por el impacto y el Oscar de *El discreto encanto de la burguesía*, experimentó un crecimiento espectacular en el interés de los críticos e intelectuales estadounidenses: ciclos, retrospectivas, estudios periodísticos y universitarios...

Sin embargo, pese al lugar estratégico que, como ya se ha dicho, reservó en sus memorias a su película y al Oscar, Luis Buñuel siguió manifestando su desdén y su desprecio por estos premios. Según recoge Fernando Gabriel Martín en *El ermitaño errante. Buñuel en Estados Unidos*, cuando fue nominado por *Tristana* —y aunque inició los trámites para acudir a la gala—, escribió una carta a su amigo José Rubia Barcia en la que calificaba la entrega de esos galardones de «abominable evento» y «hecatombe cinematográfica *vanitas vanitatis*». Días antes del 27 de marzo de 1973, Buñuel declaró a *The New York Times* que el Oscar no significaba «absolutamente nada» y, respecto a la posibilidad de acudir a la ceremonia de Hollywood, dijo: «Nunca iré a ese lugar por ninguna razón». «Los Oscar están entre los peores premios que hay», dijo también.

En noviembre de 1972, sin embargo, había estado en la casa de George Cukor recibiendo los parabienes de los maestros de Hollywood. Alguien pudo interpretar su fotografía, solicitada por la Academia para sus archivos, con gafas, peluca y estatuilla, como una burla hacia quienes, finalmente, lo habían acogido y reconocido.

O, quién sabe, quizá la Academia de Hollywood se sintiera satisfecha y cumplida al ver incrementados su aperturismo y liberalidad por premiar a un díscolo y rebelde. Los caminos por los que transcurre el tráfico recíproco de intereses y complacencias son, a veces, inescrutables.



Ese oscuro objeto del deseo (1977), la última película de Luis Buñuel, fue interpretada por Fernando Rey y por una jovencísima Ángela Molina, con la que el director tuvo una relación muy especial.

LA ÚLTIMA ETAPA: FANTASMAS Y DESEOS

«Este se nos va», le dijo Buñuel a Carrière cuando vio salir a John Ford, tropezando, de la casa de Cukor. Y así fue. John Ford fue el primero en morir, unos meses después, en agosto del año siguiente, entre los reunidos en el 9166 de Cordell Drive. El más viejo era Fritz Lang, el invitado que no pudo acudir al banquete, quien murió en 1976, meses después del fallecimiento de George Stevens. Les siguieron Alfred Hitchcock, en 1980, y George Cukor, el gentil anfitrión, que murió en enero de 1983, seis meses antes que Buñuel. Hitchcock y Cukor tuvieron tiempo de hacer más películas, una y dos, respectivamente. También Buñuel rodó dos más.

Buñuel seguía diciendo que nunca más volvería a ponerse detrás de una cámara. Esta vez, cumplidos los 72 años y con achaques crecientes, la eterna amenaza del cineasta tenía visos de cumplirse. Sin embargo, el éxito de *El discreto encanto de la burguesía* y una catarata de homenajes, estudios y reconocimientos ponían viento en las velas. Sobre todo, el infatigable productor Serge Silberman, quien, tanto por afecto personal como por convicción y lógico interés, no estaba dispuesto a que Buñuel se retirase cuando el Oscar le había colocado en un inesperado punto álgido de su carrera.

En los años siguientes, persuadido por Silberman, Buñuel desempolvó su viejo proyecto de adaptar *Là-bas*, la novela de J.K. Huysmans, y, sobre todo, llegó a escribir con Jean-Claude Carrière —con posterioridad al rodaje de *Ese oscuro objeto del deseo*— el guion de *El canto del cisne* o *Agón* —en el sentido de «agonía»—, que pudo haber sido su filme testamentario. Ambos guiones están publicados por el Instituto de Estudios Turolenses.

Las dos películas que Buñuel sacó adelante en la última década de su vida fueron finalmente *El fantasma de la libertad* y, en efecto, *Ese oscuro objeto del deseo*, que completaron lo que se conoce como la trilogía o el tríptico francés y que están escritas con la libertad narrativa que Buñuel y Carrière se propusieron recuperar a partir de *La vía láctea*.

Junto a este factor —que casi acaricia la idea de la escritura automática de los surrealistas— y a la depuración de su factura formal —implementada por las buenas condiciones de producción que Silberman le facilitaba—, llaman la atención en ellas dos ingredientes: la obsesión por la violencia y la intensidad de la pulsión sexual, que vuelve a acoger elementos sadomasoquistas y fetichistas y notorio voyerismo.

A los fusilamientos, disturbios y acciones asesinas de un francotirador en *El fantasma de la libertad* hay que añadir la relevante presencia del terrorismo en *Ese oscuro objeto del deseo*.

En *El fantasma de la libertad* hay una broma sobre la pederastia y un hombre gustosamente azotado y dominado por una dama. Buñuel muestra desnuda a otra mujer que toca el piano y la cámara espía entre sus piernas abiertas. Una mujer mayor se acuesta incestuosamente con su joven sobrino, y Buñuel también ofrece su cuerpo desnudo. El cineasta dijo sentirse liberado del deseo sexual en su vejez.

Ese oscuro objeto del deseo supuso la recuperación del antiguo propósito —de los años cincuenta— de adaptar la novela de Pierre Louÿs *La mujer y el pelele*. La tensión sexual es constante, pues toda la película trata del persistente deseo de Mateo (Fernando Rey) por poseer a la incitante bailarina Conchita, deseo —en la línea de *El discreto encanto de la burguesía*— permanentemente frustrado, pues la chica lo manipula y se escabulle, como cuando llega a acostarse con él, pero, eso sí, protegida por una combinación de cinturón de castidad y anudado corsé imposible de desatar.

El rodaje, ya iniciado, vivió un momento dramático cuando Buñuel comprendió que Maria Schneider no le servía. Además, estaba muy sordo y, por esta razón, no se entendía bien con su equipo. Tiró la toalla, se encerró en su habitación, proclamó que se retiraba de la dirección de la película, propuso que la terminaran sus ayudantes y solo aceptó comunicarse con Silberman y sus colaboradores a través de papelitos que recibía y devolvía por debajo de la puerta.

Silberman detuvo el rodaje, le ofreció al director hacer un nuevo casting y desbloqueó la situación cuando Buñuel encontró a la fría Carole Bouquet y a la sensual Ángela Molina y, no sabiendo a cuál elegir para el papel de Conchita, tuvo la ocurrencia de quedarse con las dos. Silberman aceptó tan inusitada propuesta, y el rodaje se reanudó hasta su conclusión.

El anciano Buñuel y la jovencísima Angela Molina vivieron un chispazo de recíproca seducción —«una conexión de altísimo voltaje», según Vicente Molina Foix—, y el director mostró a la actriz bailando desnuda —zapatos de tacón, medias negras y claveles rojos en el pelo— en un tablao flamenco, observada desde lejos y tras una reja infranqueable por un Fernando Rey que volvía a ocupar y a representar la posición del director. El deseo se volvía a frustrar, tal vez por miedo —al sexo, a la mujer, al placer culpables— a conseguir su objeto, su satisfacción.

Buñuel, como ya se ha dicho, terminó su película con un bombazo, con una explosión, que significaba doblemente el final apocalíptico del mundo y su propio final. Fue la última escena que rodó en su vida y llegó a repetirla, días después de finalizado el rodaje, porque no había quedado contento con la filmación.

Segundos antes, había mostrado, tras un escaparate, a una mujer que repasaba y recosía una tela —¿un himen?, ¿una herida?, ¿el ojo cortado de *Un chien andalou*?— desgarrada y ensangrentada. La imagen remitía al cuadro de *La encajera* de Vermeer que Buñuel había citado en su primera película.

Por si esta vuelta al principio desde el final, por si este cierre que rima con el origen fueran poco significativos, Buñuel quiso filmar la secuencia en el parisino pasaje Jouffroy —finalmente lo hizo, por motivos técnicos, en el pasaje Choiseul—,

junto al bulevar de Montmartre donde se encuentra el Hotel Ronceray, en el que Buñuel se alojó muchas veces porque estaba convencido de que sus padres lo habían concebido en una cama de ese establecimiento.

Ese oscuro objeto del deseo fue nominada al Oscar a la mejor película en lengua no inglesa y al mejor guion adaptado. Buñuel tampoco acudió esta vez a la ceremonia de entrega de los premios. La película no ganó ninguno. *Madame Rosa* obtuvo la estatuilla destinada al filme extranjero, por lo que su director, Moshe Mizrahi, pudo tomarse la revancha sobre Buñuel, quien cinco años antes se había impuesto con *El discreto encanto de la burguesía* a su película *Rosa, te quiero*.

Alvin Sargent ganó el premio al mejor guion adaptado por *Julia* —a partir del libro *Pentimento*, de Lillian Hellman—, pese a la campaña de grupos sionistas contra la película, motivada por unas declaraciones proalestinas de una de sus intérpretes, Vanessa Redgrave, quien, entre protestas, también recibió su premio como mejor actriz secundaria. La película la dirigió Fred Zinnemann, el cineasta de quien Buñuel detestaba *De aquí a la eternidad* por militarista y nacionalista. Fue una noche movida.

Y los Oscar a la mejor película, al mejor director y al mejor guion original fueron a parar a *Annie Hall*. Buñuel pudo haber intervenido en esa película. Woody Allen le llamó para ofrecerle 30.000 dólares y el papelito que finalmente —y tras la negativa de Federico Fellini— hizo Marshall McLuhan, el teórico de los *mass-media*. Dos días de trabajo para hacer de sí mismo en la cola del cine al que acuden Alvy y Annie. Buñuel rechazó la oferta porque le obligaba a permanecer una semana en Nueva York. Con su frecuente y sincera aspereza, Buñuel dijo en sus memorias que vio más tarde *Annie Hall* y que no le gustó mucho.

Una lástima, porque Woody Allen es uno de los grandes directores del fin y del cambio de siglo que, reiteradamente, ha confesado su admiración por Luis Buñuel, a quien consideraba «inimitable». En su película *Midnight in Paris* (2010), Allen muestra a un Buñuel joven entre los artistas bohemios del París de los años veinte y, en un diálogo, rinde un homenaje a *El ángel exterminador*. En sus memorias, *Ahora y siempre* (2011), Diane Keaton —que ganó el Oscar a la mejor actriz por *Annie Hall*— dice que Woody Allen la llevó, cuando salían juntos, a ver *El discreto encanto de la burguesía*.

Desde España puede pensarse —con el habitual escepticismo autopunitivo— que el cine de Buñuel es una «flor exótica» —como, en el buen sentido, también ha dicho Woody Allen—, un patrimonio que remite a las vanguardias históricas y que, poco a poco, se adelgaza en su influencia sobre el presente. Un cine que debe tenerse en cuenta, por razones obvias, en Francia, México y España. En Latinoamérica, tal vez. Pero nada más lejos de la completa realidad.

Las películas de Buñuel no solo fueron admiradas por muchos maestros de su tiempo, como algunos de los reunidos en Cordell Drive y otros como Vincente Minnelli, Josef von Sternberg o Federico Fellini. El japonés Akira Kurosawa incluyó

Un chien andalou en su lista de películas preferidas y reconoció haberla tenido muy en cuenta para su película *Rashomon* (1950). Son patentes las huellas de Buñuel en el cine del polaco Roman Polanski, notoriamente en *Repulsión* (1965). El ruso Andrei Tarkovski tenía a Buñuel como uno de sus referentes —aunque no le gustó nada *Tristana*—, según se desprende de la lectura de *Martirologio* (1986), sus diarios. El insumergible vanguardista estadounidense Jonas Mekas no se olvidó de Buñuel cuando, en su *Antimanifiesto del centenario del cine*, hizo su particular recuento de los cineastas más estimulantes de la historia. El serbio Emir Kusturica es un gran admirador de Buñuel, según se deduce de sus memorias, *¿Dónde estoy en esta historia?* (2011) (y de sus películas). El finlandés Aki Kaurismaki señaló a Buñuel entre sus «preferidos» en unas declaraciones de 1990, que Carlos Losilla recordó en *Caimán. Cuadernos de Cine* a propósito de *Le Havre* (2011). El estadounidense Alexander Payne le transmitió al crítico Luis Martínez, a principios de 2012, la sorprendente y nada desdeñable opinión de que *El crepúsculo de los dioses* era «un Buñuel estadounidense» (¿qué habría dicho Billy Wilder al respecto?). ¿Acaso es posible dejar de pensar en Buñuel al ver algunas películas del coreano Kim Ki-duk o del danés Lars Von Trier? ¿No está Buñuel muy cerca de *Amén* (2011) y *Melancolía* (2011)? ¿O de *En la casa* (2012), la película de François Ozon? Son solo unas pocas señales recientes, captadas en lecturas o visionados de películas aleatorios durante la preparación y escritura de este libro, que ejemplifican la pervivencia universal del legado de Buñuel.

¿Y en España? Es preciso reconocer que la larga ausencia (el exilio) de Buñuel de su país, la prohibición, la censura, la no exhibición o proyección desordenada y tardía de bastantes de sus filmes han pasado una factura muy cara de desconocimiento y lejanía. *Los olvidados* se estrenó con diecisiete años de retraso, y *Viridiana*, muerto Franco, con dieciséis. La carencia se observa en la bibliografía española sobre su cine, mucho menos abundante en estudios críticos que la francesa. Fallecido el director hace treinta años, todavía no existe una completa biografía suya escrita por un especialista español, si bien Ian Gibson prepara una hace años. La celebración del centenario de su nacimiento —¡menos mal!— alentó la publicación de libros y monográficos de revistas, además de la realización de documentales.

¿Y cuál es la herencia de Buñuel entre los cineastas españoles? Muy escasa. Directores como Jaime Rosales, Javier Rebollo, Julio Medem, Bigas Luna, José Luis Cuerda o Alex de la Iglesia presentan en algunas de sus películas rastros tangibles del cine de Buñuel o, en cualquier caso, han manifestado su aprecio por el director aragonés. Hace tiempo, el primer cine de Carlos Saura o ciertas películas de Francisco Regueiro pudieron hacer pensar, si no en una escuela de seguidores buñuelianos, sí en una línea de continuidad, que, de momento —¿o finalmente?— no ha cuajado en un contingente o en un contenido que merezca estudio y reflexión.

Al contrario, es la falta de consolidación de una herencia buñueliana entre los cineastas españoles lo que suscita interrogantes. Carlos Saura, no obstante, fiel a la

amistad y a las enseñanzas del maestro, homenajeó al director en *Buñuel y la mesa del Rey Salomón* (2001), recreando peculiarmente las correrías toledanas de juventud del cineasta y sus amigos.

No hay duda, por otra parte, de que una de las fuentes nutricias del cine de Pedro Almodóvar es el cine de Buñuel. Sin ir más lejos, en *La piel que habito* (2011), el primer plano de la película —una vista de Toledo— es un homenaje a Buñuel y a *Tristana*, según confirma el propio Almodóvar en sus comentarios finales al guion de su película, editado por Anagrama.

Cuando el crítico Augusto M. Torres dio a la imprenta en 2005 su muy interesante libro *Buñuel y sus discípulos* —elaborado a partir de materiales periodísticos propios preexistentes—, señaló como seguidores o concomitantes del director exclusivamente a cineastas latinoamericanos: el brasileño Glauber Rocha; los mexicanos Luis Alcoriza —nacido en Extremadura y guionista de Buñuel—, Arturo Ripstein y Felipe Cazals; el escritor colombiano Gabriel García Márquez, atendiendo a sus nueve guiones; el cubano Tomás Gutiérrez Alea y el argentino Leopoldo Torre-Nilsson. Ningún español.

La práctica totalidad de estos cineastas aparecen comentados en el libro *Las huellas de Buñuel. Influencias en el cine latinoamericano*, pero su autor, el escritor aragonés Francisco Javier Millán, añade en su amplio ensayo muchos más: los mexicanos Alberto Isaac, Jaime Humberto Hermosillo, Paul Leduc y Carlos Carrera; el brasileño Nelson Pereira dos Santos; el chileno Miguel Littin; el venezolano Román Chalbaud; el cubano Juan Carlos Tabío, y el argentino Eliseo Subiela, entre varios otros.

Están pendientes de estudiar de forma exhaustiva las huellas de Buñuel en el cine español y las razones de su escasa relevancia.

Pero es preciso volver atrás.

La salud y el ánimo de Luis Buñuel se deterioraron severamente en sus últimos cinco años de vida. Él mismo da cuenta de ello en sus memorias: las piernas, la vista y la cabeza le fallan. A partir de 1979 es operado sucesivamente de la vesícula, la próstata y, otra vez, de la vesícula. Se aburre, a veces pasa una semana sin que reciba ninguna visita. «Me siento abandonado», escribe.

Y su espíritu, lógicamente, se ha ensombrecido. Lleva un cuaderno —*El libro de los muertos*, lo llama— en que anota el nombre de los amigos que van desapareciendo y pone una cruz roja al lado de los surrealistas fallecidos en la temporada 77-78: Ray, Calder, Ernst, Prévert.

Piensa constantemente en la muerte. Le da igual morir —dice—, pero no quiere hacerlo estando de viaje, en una habitación de hotel. No desea que su vida se prolongue artificialmente, enchufado a aparatos. Ha llegado a compadecer al general Franco por su larga y artificial agonía. Se muestra partidario de la eutanasia «bajo ciertas condiciones». Le horroriza la putrefacción de sus restos: «Tal vez me haga incinerar para evitar eso».

No es fácil encontrar en un libro de memorias un último capítulo tan negro y desolador. Buñuel lo titula «El canto del cisne», uno de los títulos que había barajado para su última película escrita con Carrière, que nunca rodaría.

Buñuel reconoce que Jean-Claude Carrière le ha sacado de la rutina, le ha permitido «no cerrar por completo la puerta» al proponerle elaborar conjuntamente, en 1981, *Mi último suspiro*, que se publicará en Francia y en España a comienzos de 1982 con gran éxito e inmediata edición en diversos países, incluido Estados Unidos. Hay errores, silencios, lagunas y desproporciones en *Mi último suspiro*, pero no hay duda de que el empeño y el trabajo de Carrière han permitido la existencia de un libro de inestimable valor. Está dedicado «a Jeanne, mi mujer, mi compañera», si bien Buñuel la menciona muy pocas veces en el texto.

Y en ese último capítulo, «El canto del cisne», Buñuel muestra también un atroz y estremecedor pesimismo por el mundo y su destino. Escribe: «No puedo imaginar sino la catástrofe y el caos», «El mal ha ganado la vieja y tremenda lucha», «Nos rodean la debilidad, el terror y la morbosidad»...

Si las bombas atómicas que ya existen explotaran todas juntas y la Tierra fuera expulsada a la inmensidad desierta y fría, Buñuel casi tendría «deseo de exclamar: ¡Bravo!».

Porque «las trompetas del Apocalipsis suenan a nuestras puertas desde hace unos años», y los cuatro jinetes que ya galopan para provocar el fin del mundo son, a juicio de Buñuel, la superpoblación, la ciencia, la tecnología y la información.

Los detalles exactos e íntimos sobre las últimas semanas, días y horas de la vida de Luis Buñuel se conocieron en 1990 cuando Jeanne Rucar, su viuda, publicó sus *Memorias de una mujer sin piano*. Ella había estado junto a él —«mi moro», lo llama—, como siempre que él la necesitaba o se lo permitía durante los últimos cincuenta años.

El libro, también insustituible, conmocionó a familiares, amigos, estudiosos y seguidores de Buñuel. Fue muy polémico, aunque no muy difundido. Unos se asombraron, otros lo rechazaron, irritó a bastantes. No pocos sintieron que Buñuel se caía de su altar. El cineasta español José Luis Borau llegó a hablar de «venganza» —la de Jeanne— en su prólogo a la edición estadounidense.

Jeanne Rucar hace incómodas, casi insólitas, revelaciones como, por ejemplo, que el director «la respetó» mientras fueron novios, esto es, que no tuvieron relaciones sexuales durante los ocho años que duró su noviazgo. O que sus hijos fueron concebidos en una bañera (Juan Luis) y bajo la ducha (Rafael). O que su hijo Juan Luis fue bautizado, a espaldas y contra el deseo del cineasta y a petición de la madre de este, y que, cuando el director se enteró, insultó con palabras «horribles» a su madre y estuvo cuatro meses, dice Jeanne, sin hablarle ni acostarse con ella.

Vale la pena recordar un largo párrafo, el que mejor resume, quizá, la esencia de este terrible libro. Después de afirmar que «Luis no fue maricón, al contrario: las mujeres guapas siempre lo hicieron suspirar; gozaba haciendo el amor. Si no fue tan

mujeriego y me fue fiel se debió a sus principios y al amor que me tuvo», Jeanne Rucar —que, sin embargo, reconoce en otro lugar del libro, como le dijo a Max Aub, saber de algunas infidelidades de Buñuel—, escribe:

«Me parece que el motivo por el cual siempre me excluyó, tanto de sus conversaciones íntimas con sus amigos, como de la vida intelectual, fue su machismo: Luis fue un macho celoso. Su mujer debía ser una especie de niña-mujer sin madurar. Nunca me habló de sus proyectos, sueños o guiones, de cómo manejar el dinero, de política, de religión. No tuvimos ni ideas ni responsabilidades compartidas. Él decidía todo: adónde vivir, las horas de comer, nuestras salidas, la educación de los hijos, mis amistades, mis aficiones. Siempre festejó mis ocurrencias, la comida que le preparé, a diario, desde que nos casamos, la ropa que me confeccionaba. Me alentó en el bordado y en la costura: ambos se hacen en casa. Siempre fue cariñoso y me protegió. Sé que ya no se estila ese tipo de relación en la pareja, que las mujeres jóvenes exclamarían: «Qué horror». Para mí no fue un horror, en verdad fui feliz. ¿A quién no le gusta ser protegida por el hombre al que ama?»

Buñuel tenía cáncer y diabetes. Su estado empeoró a partir de recibir la visita del presidente mexicano Miguel de la Madrid, el 22 de febrero de 1983, día de su octogésimo tercer cumpleaños, en el que ella obsequió al mandatario, a sugerencia de Buñuel, con un huevo duro cuadrado, una de sus especialidades culinarias.

Rucar revela que Buñuel pensó en suicidarse. Ella encontró en la mesilla de noche una de sus pistolas junto a un sobre cerrado donde se podía leer: «Para ser abierto cuando muera». Abierto el sobre, en efecto, después de su muerte, dentro había un papel: «No se culpe a nadie de mi muerte. Soy el único responsable. Luis Buñuel».

Buñuel entró en coma diabético el mismo día en que llegó a su casa su hijo menor, Rafael. Internado en el Hospital Inglés de México DF, se le extrajeron dieciocho litros de agua y estuvo inconsciente durante veinticuatro horas. Recobró el conocimiento y pidió un cigarrillo. El médico que lo atendía le dio uno de los suyos, y Buñuel lo fumó con delectación.

En la mañana del 29 de julio de 1983 —sigue contando Jeanne—, una enfermera le cambió de posición en la cama para que descansara mejor. Jeanne tenía sus manos entre las suyas cuando notó que él se sentía molesto. «¿Cómo estás, Luis?», le preguntó ella. «Me muero», respondió él. Fueron sus últimas palabras.

En el velatorio hubo muy pocas personas por deseo de la familia. También hubo muy pocas en la incineración, que tuvo lugar en el Crematorio de Las Lomas. Jeanne no lloró en el velatorio: «Cuando todo el cuerpo se convierte en dolor, uno es incapaz de llorar». No acudió a la cremación y, esquivando el luto —como él quería— se vistió de rojo.

Jeanne, que falleció once años después, dice en sus memorias que todavía

escucha la voz de su marido: «Jeanne, ¿dónde estás?». Y también que encontró una carta dirigida a ella, en la que Buñuel escribió: «Jeanne, has sido la mujer de mi vida».

Rucar asegura en su libro que su marido «no recibió los últimos sacramentos». Y escribe: «No quiero que se sepa dónde están los restos de Luis, es un secreto».

La casa de Luis Buñuel en la cerrada de Félix Cuevas, 27, junto a Insurgentes, en México DF, fue adquirida en el año 2010 por el Ministerio de Cultura del Gobierno de España, presidido por José Luis Rodríguez Zapatero, mientras Ángeles González-Sinde era la titular de dicho ministerio. El objetivo era convertir el inmueble en un centro cultural.

En mayo de 2012, con ocasión de un acto celebrado en la casa a propósito de una exposición en torno a *Viridiana*, el padre dominico Julián Pablo Fernández, hijo de españoles, afirmó en un coloquio, en el que no faltó el dry martini, que las cenizas de Luis Buñuel estaban depositadas en un lugar inaccesible de la capilla del CUC (Centro Universitario Cultural), en México DF. Conmoción. ¿Los restos del ateo Luis Buñuel en un recinto sagrado? Polémica.

El padre Julián Pablo Fernández —aunque no aparece consignado en el índice onomástico del libro, pues Buñuel no lo nombra con su apellido— se cita en las memorias del director como uno de los pocos amigos fieles que lo visitaba con frecuencia en los últimos meses de su vida: «un dominico moderno, excelente pintor y grabador, autor de dos singulares películas», escribe el director.

El padre Julián también aparece en las memorias de Jeanne Rucar, quien dice que iba a la casa vestido de laico y que «se portó de maravilla cuando Luis enfermó». También dice que «a diario venía a visitarlo» y que «sus visitas le hicieron mucho bien». También añade que Buñuel se impacientaba si el padre Julián se retrasaba: «¿A qué hora vendrá?», preguntaba inquieto.

Jeanne Rucar dice igualmente que hay «algunas personas que no quieren al padre Julián», que dicen que es «raro». «No lo creo», escribe Jeanne, y cuatro líneas más abajo, es cuando dice que «Luis no fue maricón».

Hablaban —como Buñuel conversó tantas veces con otros amigos curas, preferentemente jesuitas— de Dios, de teología, del más allá.

Buñuel dice que el padre Julián tropezaba con su «ateísmo sin fisuras». Lo dice en el mencionado último capítulo de *Mi último suspiro*. En el antepenúltimo párrafo del capítulo y del libro, Buñuel hace referencia, «al aproximarse mi último suspiro», a algo que imagina «con frecuencia»: «Una última broma». Escribe: «Hago llamar a aquellos de mis viejos amigos que son ateos convencidos como yo. Entristecidos, se colocan alrededor de mi lecho. Llega entonces un sacerdote al que yo he mandado llamar. Con gran escándalo de mis amigos, me confieso, pido la absolución de todos mis pecados y recibo la extremaunción. Después de lo cual, me vuelvo de lado y muero».

Y añade Buñuel: «Pero ¿se tendrán fuerzas para bromear en ese momento?». El

padre Julián Pablo Fernández dijo, para colmo, en ese coloquio que Buñuel «consideraba como un insulto que dijeran que era ateo». Justamente, lo que Buñuel decía y repetía de sí mismo.

Las reacciones no se hicieron esperar en México y en España. El 18 de junio de 2012, el periodista Antonio Lucas publicó en el diario *El Mundo* una entrevista con Rafael, el hijo menor de Buñuel, realizada en el Café Gijón de Madrid.

En esta entrevista, Rafael Buñuel dice que, «durante dos o tres años», el padre Julián Pablo Fernández fue el portador de las cenizas de Buñuel. Más tarde, y antes de morir, Jeanne Rucar le pidió al dominico los restos de su marido. Rafael Buñuel asegura que, junto a su hermano Juan Luis y a su primo Pedro Christian García Buñuel, esparció las cenizas de su padre, en 1997, en el monte Tolocho, cercano a Calanda, el pueblo natal de Luis Buñuel.

Rafael Buñuel aporta un documento mecanografiado y firmado por él —que su hermano Juan Luis suscribe telefónicamente desde París—, reproducido fotográficamente por el periódico, en el que afirma —sin mencionar al padre Julián ni los tres años que este estuvo en posesión de las cenizas de su padre— que su madre «le entregó finalmente las cenizas de Luis Buñuel para que él [Rafael] se las llevara a Los Ángeles. Rafael cumplió con el deseo de su madre, trasladando las cenizas en una caja de cartón con el fin de evitar problemas en la aduana».

Esta operación se realizó en el contexto de un planeado propósito de Jeanne Rucar de trasladarse a vivir a Los Ángeles, junto a su hijo Rafael, proyecto que no llegó a realizarse.

Analizados todos los datos, cabe colegir que las dos versiones sobre el destino final de las cenizas de Luis Buñuel son compatibles. El padre Julián, mientras estuvo en posesión de los restos de Buñuel y antes de entregárselos a su viuda, pudo apartar una parte de las cenizas del director para depositarlas en ese lugar innacesible de la capilla del CUC. La novelista mexicana Elena Poniatowska ha dicho que «las cenizas del ateo reposan bajo el altar de la iglesia dominica adherida a la universidad, y los 365 días del año, en varios momentos del amanecer y del crepúsculo, los sacerdotes dicen misa encima de ellas». Otra parte de las cenizas, como aseguran los hijos de Buñuel, Rafael y Juan Luis, puede estar dispersa en el monte Tolocho de Calanda, allá donde llegan cada año los ecos de los tambores de la Semana Santa.

Después de John Ford, George Stevens, Fritz Lang, Alfred Hitchcock, George Cukor y Luis Buñuel, fallecieron, cumpliendo la ley de la vida y de la muerte, Rouben Mamoulian (1987), Billy Wilder (2002), Robert Wise (2005) y Robert Mulligan (2008).

Ninguno de los grandes directores asistentes al almuerzo de noviembre de 1972 en el 9166 de Cordell Drive, en Beverly Hills, está hoy vivo.

Todos son inmortales.

CRONOLOGÍA

1900. 22 de febrero: Luis Buñuel Portolés, hijo de Leonardo y María, nace en Calanda (Teruel, España), en el hogar de un rico indiano. Será el mayor de siete hermanos: María, Alicia, Conchita, Leonardo, Margarita y Alfonso.
1907. Después de pasar por los Corazonistas, ingresa en Zaragoza en el colegio de El Salvador, de los jesuitas, en el que permanecerá hasta los dieciséis años.
1908. Ve una película por primera vez.
1917. 8 de octubre: Ingresa en la Residencia de Estudiantes de Madrid e inicia la carrera de Ingeniero Agrónomo. Después estudiará Filosofía y Letras. En la Residencia conocerá, entre otros, al poeta y dramaturgo Federico García Lorca (1919) y al pintor Salvador Dalí (1922), con quienes entablará una íntima amistad.
1922. 1 de febrero: Publica su primer texto literario, «Una traición incalificable», en *Ultra*.
1923. 1 de mayo: Muere su padre.
1925. Enero: Se traslada a París.
1926. Conoce a Jeanne Rucar, estudiosa e intérprete de piano, gimnasta medallista de bronce en los Juegos Olímpicos de París de 1924. Ingresa en la Académie du Cinéma, dirigida por Jean Epstein, de quien será durante el verano ayudante de dirección en su película *Mauprat*.
1927. Empieza a colaborar en *La Gaceta Literaria* (Madrid) y *Cahiers d'Art* (París).
1928. Trabaja en París como ayudante de dirección en *El hundimiento de la casa Usher*, de Jean Epstein.
1929. 2 de abril: Comienzo del rodaje de su primera película, *Un chien andalou*, coescrita con Salvador Dalí. 6 de junio: Estreno de *Un chien andalou* en el Studio des Ursulins de París. Diciembre: el guion de *Un chien andalou* se publica en la revista *La Révolution Surréaliste*, lo que supone la adhesión de Buñuel y Dalí al grupo surrealista.
1930. 25 de noviembre: Viaja a Hollywood contratado por la Metro Goldwyn Mayer. 28 de noviembre: Estreno de *La edad de oro* en el Studio 28 de París, seguido de ataques ultraderechistas y de la prohibición de la película.
1931. Marzo: Cancela su improductivo contrato como observador con la MGM y vuelve a Francia. Abril: Llega a Madrid en taxi el 12 de abril, dos días antes de la proclamación de la Segunda República.
- 1931-1934. Estancias repartidas entre Madrid y París, donde trabaja en doblajes para la Paramount.
1932. Comienzo significativo de su sordera. Rodaje de *Las Hurdes (Tierra sin pan)*, que será prohibida en España al año siguiente. Alejamiento de la ortodoxia surrealista y acercamiento al Partido Comunista.
1934. Se casa en París con Jeanne Rucar tras ocho años de noviazgo. Vuelve a Madrid para dirigir los doblajes al castellano de las películas de Warner Brothers. Nace su hijo Juan Luis.
1935. Se asocia con Ricardo Urgoiti en la fundación de la productora Filmófono. Estreno con éxito de las películas *Don Quintín el amargao* y *La hija de Juan Simón*. Ciática.
1936. Rodaje para Filmófono de *¿Quién me quiere a mí?* y *¡Centinela alerta!* En estas cuatro películas no está acreditado como director, pero es su responsable. Traslado a París en septiembre, después del inicio el 18 de julio de la Guerra Civil en España, para misiones de propaganda en favor de la Segunda República.
1937. Supervisión de *España leal en armas*, un documental coproducido por el Gobierno de la República y el Partido Comunista Francés.
1938. Frecuentes viajes por Suiza, Inglaterra, Bélgica y otros países al servicio de los intereses propagandísticos de la República. Viaje a Hollywood para supervisar películas favorables a la causa republicana.
1939. La noticia del final de la Guerra Civil le llega en Hollywood.
1940. Nace en Nueva York su segundo y último hijo, Rafael. Trabaja en el MoMA, gracias a Iris Barry, como productor asociado de documentales.
1942. Supervisor y montador jefe de documentales de la OIIA, una agencia orientada hacia Latinoamérica. Gestiones para obtener la nacionalidad estadounidense.
1943. Dimite de su puesto en el MoMA por presiones políticas. Recaída en la ciática. Trabajos de supervivencia como locutor de documentales didácticos y del Ejército.
1944. Regresa a Hollywood para dirigir doblajes al castellano de películas de Warner Brothers.
1945. Fracasan los proyectos de filmar en Hollywood dos guiones propios escritos por Buñuel en colaboración con Man Ray y José Rubia Barcia.
1946. Se traslada a vivir a México.
1947. *Gran Casino*, su primera película mexicana, producida por Oscar Dancigers, se estrella en taquilla. Guion con el poeta Juan Larrea de *Ilegible, hijo de flauta*, su proyecto más querido entre los que nunca llegó a rodar.

1949. Obtiene la nacionalidad mexicana. Estrena con enorme éxito *El gran calavera*, su primer guion con Luis y Janet Alcoriza.
1950. *Los olvidados* se estrena con gran polémica en México, que cede tras su paso al año siguiente por el Festival Internacional de Cine de Cannes —donde obtiene el Premio a la mejor dirección— y la defensa que hace de ella Octavio Paz y varios surrealistas.
1951. Estrenos de *Susana* y *La hija del engaño*.
1952. Estreno de *Subida al cielo* —sin premio en Cannes— y *Una mujer sin amor*.
1953. Estreno de *El bruto* y de *Él*.
1954. Estrenos de *Robinson Crusoe* —una coproducción con Estados Unidos rodada en inglés y en color—, *Abismos de pasión* —su primer guion en colaboración con Julio Alejandro— y *La ilusión viaja en tranvía*.
1955. Estreno de *El río y la muerte* y *Ensayo de un crimen*.
1956. Estrenos de *Así es la aurora* (*Cela s'appelle l'aurore*), coproducción francoitaliana rodada en Córcega, y de *La muerte en este jardín* (*La mort en ce jardin*), coproducción francomexicana, con guion de Raymond Queneau y Luis Alcoriza.
1959. *Nazarín*, su primera adaptación de Benito Pérez Galdós, se presenta en el Festival Internacional de Cine de Cannes y obtiene el llamado Prix International. El jurado emite una declaración en la que afirma «rendir homenaje a su autor por el conjunto de su obra, en la que no ha dejado de afirmar la audacia y potencia de su inspiración».
1960. Estreno de *Los ambiciosos* (*La fièvre monte à El Pao*), coproducción francomexicana —última interpretación de Gérard Phillippe—, y de *La joven* (*The Young One*), coproducción mexicano-estadounidense, que recibe una mención en el Festival Internacional de Cine de Cannes.
1961. Regresa a España para rodar *Viridiana*, que obtiene la Palma de Oro del Festival Internacional de Cine de Cannes y cuya exhibición es prohibida por la censura franquista. Muere su hermano Alfonso.
1962. Estreno de *El ángel exterminador*, Premio de la Crítica Internacional en Cannes.
1964. Estreno de *Diario de una camarera*, primera colaboración con el productor Serge Silberman y el guionista Jean-Claude Carrière.
1965. *Simón del desierto*, su última producción con Gustavo Alatríste y su última película mexicana de un total de diecinueve, gana el León de Plata de la Mostra de Venecia, aunque está inacabada. Juan Luis Buñuel dirige *Calanda*, cortometraje documental.
1967. Estreno de *Belle de jour*, que obtiene el León de Oro de la Mostra de Venecia.
1969. Muere su madre. Estreno de *La vía láctea*.
1970. Estreno de *Tristana*, rodada en España y nominada al Oscar a la mejor película en lengua no inglesa. Sin premio en Cannes.
1972. Estreno de *El discreto encanto de la burguesía*. Noviembre: Comida en casa de George Cukor.
1973. Marzo: *El discreto encanto de la burguesía* gana el Oscar a la mejor película en lengua no inglesa. Estreno de *Cita con la muerte alegre*, primer largometraje de ficción dirigido por Juan Luis Buñuel.
1974. Estreno de *El fantasma de la libertad*.
1977. Estreno de *Ese oscuro objeto del deseo*, que será nominada al Oscar a la mejor película en lengua no inglesa y al Oscar al mejor guion adaptado. La película se proyecta en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, y el director acude a recoger una Concha de Oro honorífica.
1980. Rechaza el título de doctor honoris causa por la Universidad de Harvard. Muere su hermano Leonardo.
1982. Publica *Mi último suspiro*, memorias redactadas por Jean-Claude Carrière. Homenaje en el Centro Pompidou. Presentación de su *Obra literaria*.
1983. Enero: El ministro de Cultura de España, el socialista Javier Solana, le entrega personalmente la Gran Cruz de Isabel la Católica. Febrero: el presidente de la República de México, Miguel de la Madrid, le visita en su casa el día de su cumpleaños. 29 de julio: Muere en el Hospital Inglés de México DF.

AGRADECIMIENTOS Y BIBLIOGRAFÍA

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a Enrique Camacho y Raquel Caleya, director (entonces) y gestora cultural del Instituto Cervantes de París, respectivamente, que me confiaron la dirección, en el invierno de 2011, de unas jornadas sobre Luis Buñuel y *El discreto encanto de la burguesía*, muy útiles para la escritura de este libro; a Jean-Claude Carrière, que acudió a charlar conmigo ante el público del Instituto Cervantes y me facilitó, en el curso de una cena posterior, informaciones interesantes; a Arturo Ripstein, que me confirmó por correo electrónico que estaba en posesión de una fotografía que Fritz Lang le había dedicado a Buñuel; a Fernando Méndez-Leite y Blanca Serrano Ortiz de Solórzano, que me proporcionaron dos libros que les pedí; a Daniel Hidalgo, que ha hecho el dibujo del ojo buñuelesco en el plato; a Curra Ortiz de Solórzano, por múltiples motivos, y a Laure Merle D'Aubigné, mi agente, y a Manuel Fernández Cuesta, mi editor, por verlo claro.

BIBLIOGRAFÍA

Los libros que se relacionan a continuación son los que verdaderamente he leído y manejado para la elaboración de este libro, que proporciona una información tan amplia como esencial sobre Luis Buñuel, pero que, como habrá comprobado el lector, no es ni un estudio crítico ni mucho menos una biografía del cineasta. Por ello, no me ha sido necesario consultar la totalidad de la bibliografía disponible de o sobre el director, sino la que he considerado útil para mis propósitos. Lo mismo sucede respecto a los libros dedicados a los directores que compartieron la comida con Luis Buñuel en casa de George Cukor. El lector interesado en profundizar más y en ampliar conocimientos sobre Buñuel y el resto de los cineastas objeto de este libro encontrará en muchos de los títulos más abajo referidos la bibliografía que desee para seguir aumentando su información. No he querido escribir un libro académico, sino que he preferido facilitar la fluidez del texto y de su lectura. Por ello he renunciado a las notas a pie de página. No obstante, he procurado citar en cada momento las fuentes que me han proporcionado datos distintos y relevantes.

TEXTOS DE LUIS BUÑUEL

- BUÑUEL, Luis. *Mon dernier soupir*, Robert Laffont, París, 1982 (Ediciones españolas: *Mi último suspiro*, Plaza y Janés, Barcelona, 1982; *Mi último suspiro*, DeBolsillo, Barcelona, 2012).
- . *El discreto encanto de la burguesía*, Aymá, Barcelona, 1973.
- . *Obra literaria* (introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal), Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982.
- . *Escritos de Luis Buñuel* (prólogo de Jean-Claude Carrière y edición e introducción de Manuel Villegas López), Páginas de Espuma, Madrid, 2000.

SOBRE LUIS BUÑUEL

- ALCALÁ, Manuel. *Buñuel. Cine e ideología*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1973.
- ARANDA, José Francisco. *Luis Buñuel, biografía crítica*, Lumen, Barcelona, 1969.
- AUB, Max. *Conversaciones con Luis Buñuel*, Aguilar, Madrid, 1985.
- BAXTER, John. *Luis Buñuel. Una biografía*, Paidós, Barcelona, 1998.
- BERGALA, Alain. *Luis Buñuel*, Cahiers du Cinéma España/El País, Madrid, 2008.
- BUACHE, Freddy. *Luis Buñuel*, Guadarrama, Madrid, 1976.
- CAMACHO, Enrique y Manuel RODRÍGUEZ BLANCO (Comisarios y autores del catálogo de la exposición). AA. VV. *Buñuel. 100 años, 100 ans. Es peligroso asomarse al interior, Il est dangereux de se pencher au-dedans*, Instituto Cervantes, Madrid, 2000.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *Le réveil de Buñuel*, Odile Jacob, París, 2011.
- . *Para matar el recuerdo. Memorias españolas*, Lumen, Barcelona, 2011.
- CASTRO, Antonio (ed.). AA. VV. *ObsesionESbuñuel*, Asociación Luis Buñuel, Madrid, 2011.

DE LA COLINA, José y Tomás PÉREZ TURRENT. *Buñuel por Buñuel*, PLOT, Madrid, 1993.

DE ROJO, Alba C. de (investigación, iconografía y textos). *Buñuel. Iconografía personal*, Fondo de Cultura Económica/Universidad de Guadalajara, México DF, 1988.

DUPRAT, Arnaud. *Le dernier Buñuel*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011.

DURGNAT, Raymond. *Luis Buñuel*, Fundamentos, Madrid, 1973.

EVANS, Peter William. *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*, Paidós, Barcelona, 1995.

FUENTES, Víctor. *Buñuel en México*, Instituto de Estudios Turoleses, Zaragoza, 1993.

GARCÍA BUÑUEL, Pedro Christian. *Recordando a Luis Buñuel*, Diputación Provincial y Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1985.

GUBERN, Román y Paul HAMMOND. *Los años rojos de Luis Buñuel*, Cátedra, Madrid, 2009.

KINDER, Marsha (ed.). AA. VV. *Luis Buñuel's The Discreet Charm of the Bourgeoisie*, Cambridge University Press, Nueva York, 1999.

KROHN, Bill y Paul DUNCAN. *Luis Buñuel. Filmographie complète*, Taschen, París, 2005.

MARTÍN, Fernando Gabriel. *El ermitaño errante. Buñuel en Estados Unidos*, Filmoteca Regional Francisco Rabal, Murcia, 2010.

MILLÁN, Francisco Javier. *Las huellas de Buñuel. Influencias en el cine latinoamericano*, Instituto de Estudios Turoleses, Zaragoza, 2005.

OMS, Marcel. *don Luis Buñuel*, Cerf, París, 1985.

PAZ, Octavio. *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y la rebeldía*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 2012.

RODRÍGUEZ BLANCO, Manuel. *Luis Buñuel*, Bi-Fi/Durante, París, 2000.

RUCAR DE BUÑUEL, Jeanne. *Memorias de una mujer sin piano* (escrito por Marisol Martín del Campo), Alianza, Madrid, 1990.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, JC, Madrid, 1984.

—. *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1988.

—. *Luis Buñuel*, Cátedra, Madrid, 1991.

—. *El mundo de Luis Buñuel*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1993.

TORRES, Augusto M. *Buñuel y sus discípulos*, Huerga & Fierro Editores, Madrid, 2005.

www.cbcvirtual.com

www.luisbuñuel.org

Y TAMBIÉN

AA. VV. *Nickel Odeon* (revista trimestral de cine), n.º 13 (*Buñuel. 100 años*), Nickel Odeon Dos, Madrid, 1998.

AA. VV. *Turia* (revista cultural), n.º 88 (*Cartapacio: Luis Buñuel*), Zaragoza, 2008.

CARNICERO, Marisol y Daniel SÁNCHEZ SALAS (coord.). AA. VV. «En torno a Buñuel», *Cuadernos de la Academia* n.º 7-8, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 2000.

DOCUMENTALES SOBRE LUIS BUÑUEL

ANDREU, Anne. *Il était une fois... Le charme discret de la bourgeoisie*, Francia, Folamour, 2011, 51'.

CABEZ, Félix. *Buñuel en Hollywood*, España, Rosswell Producciones/Canal +, 2000, 50' (nueva edición ampliada, 2012).

ESPADA, Javier y Gaizka URREISTI. *El último guion*, España-Alemania, Aragón Televisión/IMVAL Producciones/Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)/Universidad de Guadalajara/ Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 2008, 90'.

HUERGA, Manuel y Juan BUFILL. *Buñuel*, España, Arsenal Films/Ovideo TV/Festival de Cinema de Barcelona, 1989, 57'.

LÓPEZ-LINARES, José Luis y Javier RIOYO. *A propósito de Buñuel*, España-Francia, TVE/Arte, 2000, 90'.

OTROS LIBROS CONSULTADOS POR SUS REFERENCIAS Y CONTENIDOS SOBRE LUIS BUÑUEL

AA. VV. *Gabriel Figueroa, dueño de la luz*. 37.ª Semana de Cine de Valladolid, Valladolid, 1992.

AA. VV. *La política de los autores. Entrevistas* (conversaciones con Luis Buñuel, Fritz Lang y Alfred Hitchcock, entre otros). Paidós, Barcelona, 2003

ALMENDROS, Néstor. *Cinemanía. Ensayos sobre cine*. Seix Barral, Barcelona, 1992.

- ARMIÑÁN, Jaime de. *Diario en blanco y negro*, Nickel Odeon, Madrid, 1994.
- BAZIN, André. *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock*, Mensajero, Bilbao, 1977.
- BALLÓ, Jordi. *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- BALLÓ, Jordi y Xavier PÉREZ. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- . *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- BILLARD, Pierre. *Louis Malle, le rebelle solitaire*, Plon, París, 2003.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *La película que no se ve*, Paidós, Barcelona, 1994.
- . *Dictionnaire amoureux du Mexique*, Plon, París, 2009.
- . *Désordre*, André Versaille, Bruselas, 2012.
- FIGUEROA, Gabriel. *Memorias*, Pértiga, Universidad Nacional Autónoma de México/DGE-Equilibrista, México DF, 2005.
- FONT, Domènec. *La última mirada. Testamentos filmicos*, La Mirada, Valencia, 2000 (con análisis de las últimas películas de Luis Buñuel, John Ford, François Truffaut y Billy Wilder, entre otros).
- . *Cuerpo a cuerpo*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2012.
- GARCI, José Luis. *Beber de cine*, Nickel Odeon, Madrid, 1996.
- . *Solo para mis ojos*, Nickel Odeon/Notorious, Madrid, 2009.
- GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús. *¡Nos vamos a Hollywood!*, Nickel Odeon, Madrid, 1993.
- GARCIA RIERA, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897-1997*, Mapa, Zapopan, 1998.
- GODARD, Jean-Luc. *Introducción a una verdadera historia del cine*, Alphaville, Madrid, 1980.
- GUBERN, Román. *Cine español en el exilio*, Lumen, Barcelona, 1976.
- . *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- HIDALGO, Manuel. *Francisco Rabal. Un caso bastante excepcional*, 30 Semana de Cine de Valladolid, Valladolid, 1985.
- . *El Testigo Indiscreto*, T&B, Madrid, 2005.
- MOLINA FOIX, Vicente. *El cine de las sábanas húmedas*, Espejo de Tinta, Madrid, 2007.
- PÉREZ TURRENT, Tomás. *Luis Alcoriza*, Semana de Cine Iberoamericano de Huelva, Huelva, 1977.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Borau*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1990.
- SARRIS, Andrew. *Entrevistas con directores de cine*, Magisterio Español, Madrid, 1969 (entrevistas con Luis Buñuel, John Ford, Alfred Hitchcock, Fritz Lang y François Truffaut, entre otros).

SOBRE JOHN FORD

- BOGDANOVICH, Peter. *John Ford*, Fundamentos, Madrid, 1971.
- EYMAN, Scott. *La vida y la época de John Ford*, T&B, Madrid, 2001.
- MCBRIDE, Joseph y Michael WILMINGTON. *John Ford*, JC, Madrid, 1974.

SOBRE ALFRED HITCHCOCK

- AA. VV. *Alfred Hitchcock*, Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1978.
- BALMORI, Guillermo (coord.). AA. VV. *El universo de Alfred Hitchcock*, Notorious, Madrid, 2006.
- BOUZEREAU, Laurent. *Los tesoros de Alfred Hitchcock*, Seyla (Libros Cúpula), Barcelona, 2010.
- COGEVAL, Guy y Dominique PAÏNI (dir.). *Hitchcock et l'art. Coïncidences fatales* (catálogo de la exposición), Centre Pompidou/Mazzotta, París, 2001.
- DE CASTRO PAZ, José Luis. *Alfred Hitchcock*, Cátedra, Madrid, 2000.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, Centro José Guerrero, Granada, 2011.
- GOTTLIEB, Sidney (ed.). *Hitchcock por Hitchcock*, PLOT, Madrid, 2000.
- HITCHCOCK, Pat y Patrick BOUZEREAU. *Alma Hitchcock*, Circe, Barcelona, 2009.
- LEFF, Leonard J. *Hitchcock & Selznick*, Laertes, Barcelona, 1991.
- MCGILLIGAN, Patrick. *Alfred Hitchcock. Una vida de luces y sombras*, T&B, Madrid, 2005.
- NOURMAND, Tony y Mark H. WOLFF. *Hitchcock Poster Art*, Aurum, Londres, 1999.
- SPOTO, Donald. *Alfred Hitchcock. El lado oscuro de un genio*, Ultramar, Barcelona, 1984.
- . *Las damas de Alfred Hitchcock*, Lumen, Barcelona, 2008.
- TRÍAS, Eugenio. *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película «Vértigo» de Alfred Hitchcock*, Taurus, Madrid, 1998.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut*, Akal, Madrid, 1991.

SOBRE FRANÇOIS TRUFFAUT

DE BAECQUE, Antoine y Arnaud GUIGUE (dir.). *Le dictionnaire Truffaut*, Martinière, París, 2004.

DE BAECQUE, Antoine y Serge TOUBIANA. *François Truffaut*, PLOT, Madrid, 2005.

TRUFFAUT, François. *La noche americana* (Guion). *Fahrenheit 451* (Diario de rodaje), Fernando Torres, Valencia, 1974.

—. *Correspondance*, 5 Continents, Rennes, 1988.

SOBRE WILLIAM WYLER

ARESTÉ, José María. *En busca de William Wyler*, Rialp, Madrid, 1998.

COMAS, Ángel. *William Wyler. Su vida, su época*, T&B Editores, Madrid, 2004.

SOBRE BILLY WILDER

CIMENT, Michel. *Billy & Joe. Conversaciones con Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz*, PLOT, Madrid, 1988.

CROWE, Cameron. *Conversaciones con Billy Wilder*, Alianza, Madrid, 2000.

LALLY, Kevin. *Billy Wilder. Aquí un amigo*, Ediciones B, Barcelona, 1998.

SIKOV, Ed. *Billy Wilder. Vida y época de un cineasta*, Tusquets, Barcelona, 2000.

VERA, Gerardo (dir. art.). *Billy Wilder* (Catálogo de la exposición), Fundación Arte y Tecnología/Telefónica, Madrid, 1996.

WILDER, Billy y Hellmuth KARASEK. *Nadie es perfecto*, Grijalbo, Barcelona, 1993.

SOBRE ROUBEN MAMOULIAN

ARROITA-JÁUREGUI, Marcelo. *Notas sobre Rouben Mamoulian*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, San Sebastián, 1973.

SOBRE ROBERT WISE

ALDARONDO, Ricardo. *Robert Wise*, 53 Festival Internacional de Cine de San Sebastián/Filmoteca Española, San Sebastián/Madrid, 2005.

SOBRE FRITZ LANG

AA. VV. *Nosferatu*, n.º 47 (*Fritz Lang en América*), Donostia Kultura, San Sebastián, 2004.

BOGDANOVICH, Peter. *Fritz Lang en América*, Fundamentos, Madrid, 1972.

CASAS, Quim. *Fritz Lang*, Cátedra, Madrid, 1991.

FERENCZI, Aurélien. *Fritz Lang*, Cahiers du Cinéma. España/El País, Madrid, 2008.

SOBRE GEORGE CUKOR

BOGDANOVICH, Peter. *El director es la estrella*, T&B, Madrid, 2008 (volumen II: entrevista con George Cukor y otros).

HADLEIGH, Boze. *Conversaciones secretas*, Ultramar, Barcelona, 1987 (entrevistas con George Cukor y otros).

MCGILLIGAN, Patrick. *George Cukor. Una doble vida*, T&B, Madrid, 2011.

PUBLICACIONES CON INFORMACIÓN Y ANÁLISIS RELEVANTES SOBRE LOS PRINCIPALES DIRECTORES CONSIDERADOS EN ESTE LIBRO

AA. VV. *Lang, Hawks, Hitchcock*, Fundamentos, Madrid, 1999 (con entrevistas de Jean Domarchi, Jacques

- Rivette, Jacques Becker, Jean Douchet, François Truffaut y Claude Chabrol y textos de Rafael Arias Carrión y Marcos Méndez Filesi).
- CABRERA INFANTE, Guillermo. *Arcadia todas las noches*, Seix Barral, Barcelona, 1978 (sobre Alfred Hitchcock y otros).
- . *El cronista de cine. Un oficio del siglo XX y otros escritos cinematográficos*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2012.
- COZARINSKY, Edgardo. *Borges en/y/sobre cine*, Fundamentos/Alphaville, Madrid, 1981.
- GALÁN, Diego. *Jack Lemmon nunca cenó aquí*, Plaza y Janés, Barcelona, 2001.
- HUSTON, John. *A libro abierto*. Espasa Calpe, Madrid, 1986.
- MINNELLI, Vincente. *Recuerdo muy bien* (Autobiografía), Libertarias, Madrid, 1991.
- TRUFFAUT, François. *Las películas de mi vida*, Mensajero, Bilbao, 1975.
- VIERTEL, Salka. *Los extranjeros de Mabery Road*, Imán, Madrid, 1995.

FUENTES DOCUMENTALES E HISTORIOGRÁFICAS DE CONSULTA BÁSICA

- AA. VV. *Diccionario del cine* (Jean Loup Passek, dir.; versión española: Miguel URABAYEN, dir.), Rialp, Madrid, 1991.
- BALMORI, Guillermo, Antonio MANERO y Hilario J. RODRÍGUEZ. *Enciclopedia ilustrada de los Oscar*, Notorious, Madrid, 2011.
- CARMONA, Luis Miguel. *Enciclopedia de los Oscar. La historia no oficial de los premios de la Academia de Hollywood (1927-2005)*, T&B, Madrid, 2006.
- GUBERN, Román. *Historia del Cine* (dos volúmenes), Lumen, Barcelona, 1971.
- HERRERA, Javier. *El cine. Guía para su estudio*, Alianza, Madrid, 2005.
- HIDALGO, Manuel (ed.). *Historia del cine. Las mejores películas, sus estrellas y sus creadores* (dos volúmenes), Diario 16, Madrid, 1986-1987.
- JEANNE, René y Charles FORD. *Historia ilustrada del cine* (Tres volúmenes), Alianza, Madrid, 1974.
- KEMP, Philip. *Cine. Toda la historia*, Blume, Barcelona, 2011.
- KOBAL, John. *Las 100 mejores películas*, Alianza, Madrid, 1988.
- MENA, José Luis. *Todos los Oscar*, STAFF 3, Madrid, 1988.
- ORTS, Edmond. *El cine. Diccionario mundial de directores del cine sonoro*. Mensajero, Bilbao, 1985 (con la colaboración de Jaume Genover e Isidre Guarro; tres volúmenes).
- RODRÍGUEZ, Eduardo y Juan TEJERO (coord.). AA. VV. *Diccionario de películas del cine norteamericano. Antología crítica*, T&B, Madrid, 2002.
- SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial, Siglo XXI*, México DF, 1983.
- SCHNEIDER, Steven Jay (coord.). *1001 películas que hay que ver antes de morir*, Grijalbo, Barcelona, 2004.
- TAVERNIER, Bertrand y Jean-Pierre COURSDON. *50 años de cine norteamericano* (dos volúmenes), Akal, 1997, Madrid.
- TORRES, Augusto M. *Cine Mundial (de la A a la Z)*, Espasa, Madrid, 2006.
- . *720 directores de cine*, Ariel, Barcelona, 2008.
- www.sensesofcinema.com